Eugen
NEGRICI

Literatura română sub comunism

Proza

CARTEA FUNDAMENTALĂ

© Editura Fundației PRO
București, România, 2006

ISBN: 973-8434-08-4

EUGEN NEGRICI

Literatura română sub comunism

Proza

Ediția a II-a

EDITURA FUNDAȚIEI

2006

Coperta: Mircea DUMITRESCU

Lector: Stelian ȚURLEA
Tehnoredactor: Dan RĂDULESCU
Corector: Ovidiu VITAN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
NEGRICI, EUGEN
Literatura română sub comunism /Eugen Negriei
- București: Editura Fundației Pro, 2006
412 p. 2 cm. (Cartea fundamentală)

ISBN 973-8434-08-4

821.135.1.09

CUPRINS

Partea a H-a: Evoluția prozei

I. ETAPA STALINISMULUI INTEGRAL (1948-l953)

Tjteratura aservită

Un peisaj bizar: literatura română sub comunism

Nimic din ce se întîmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are o explicație naturală. Direct sau indirect, totul este replică, reacție, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supraviețuire.

în România, mai pregnant decît în oricare dintre țările socialiste, aparatul politic represiv, avînd ca obiectiv fundamental apărarea puterii de orice ar putea-o primejdui într-un fel oarecare, a acționat nu numai în sens interdictiv - cum se mai crede încă în Occident -, oprind pur şi simplu apariția unor cărți incomode.

Dacă în primul deceniu de comunism aparatul a impus o literatură numai de tip propagandistic, menită să sprijine direct regimul, după aceea, mimînd, vreme de încă trei decenii, normalitatea, el a continuat să-şi îndeplinească şi altfel misiunea, controlînd nu numai producția editorială, ci si conştiințele scriitoriceşti nu foarte greu de sedus şi de manipulat. Cumpărînd conştiințele gata a fi cumpărate, folosindu-se de mediocritatea grafomană şi de oportunismul etern intelectual, el a fost activ în organizarea de atrape, de piste false, de deturnări de energii.

Toate au avut o eficacitate nebănuită. Nu sînt puține conştiințele nobile şi scriitorii de bună-credință care nu au putut să ocolească asemenea curse. O dată căzuți (aflați acolo), au încercat să se salveze, făcînd profesionist ceea ce, oricum, începuseră să facă, constituindu-şi o filozofie a înfăptuirii cu orice preț. Cu vremea, unii s-au lăsat pradă mecanismelor mistificatoare ale conştiinței amenințate, descoperind cu niîndrie că e bine ceea ce fac, că au

făcut-o şi alții în epoci similare şi aiurea, că important este să ai talent, că se poate conta pe imprevizibilitatea evoluției istorice a „sistemului de aşteptări", care va favoriza, cîndva, şi selectarea operei lor.

Pentru a îndepărta, cu orice preț, pe scriitori - în plan istoric - de la orice inițiativă aptă să fisureze fundamentele regimului, puterea a mizat, de la un moment dat, pe sunetul de sirenă al patriotismului, vivificat prin ştiri neliniştitoare despre „venirea ruşilor", apeluri istorice dramatice, alarme inutile şi repetate. Din păcate, istoria țării, plină de evenimente tragice, face ca asemenea argumente să fie mereu convingătoare. Aşadar, patriotismul a fost o momeală infailibilă, de neevitat, cu un succes sigur şi rapid pînă tîrziu, în clipele de criză ale regimului, cînd erau clare mişculațiile în numele lui.

Pentru ca energiile să se consume zadarnic, stăpînă absolută peste mass-media, puterea a încurajat, cînd discret, cînd pe față, gîlceava scriitorilor, animozitățile estetice, a exacerbat dezacordurile minore, preschimbîndu-le în conflicte majore şi ideologice, a hrănit discordia şi mahalaua, folosindu-se de masa de manevră a rataților şi impostorilor.

Propulsînd false valori, organizînd glorii oficiale şi campanii nemeritate de denigrare sau minimalizare, culturnicii români, în spatele cărora se afla Securitatea, au izbutit să-i facă pe scriitorii de bună-credință să reacționeze şi să opteze pentru o politică de regrupare şi fraternizare disperată. O bună parte din forța şi inițiativa lor politică şi literară s-a pierdut în apărarea oprimaților, a înjosiților, în jocul complicat al eschivelor, al calculului şanselor şi al consecințelor, în contraatacuri timide, iute înăbuşite de atotputernicii stăpîni ai conductelor de deversare.

Cuvîntul de ordine a fost salvarea a ceea ce mai era de salvat.

Reuşind să istovească, în cele din urmă, conştiințele şi să polarizeze cultura, puterea a creat un climat al confuziei axiologice, în care toate afirmațiile critice erau sau păreau dubioase, valorile deveneau suspecte, totul era sau era interpretat cu replică şi răspuns. Ea a avut grijă să amalgameze valorile, să facă să se compromită, prin articole sau poezii omagiale, obținute prin somații şi amenințări, şi pe puținii scriitori influenți, pe inductorii de opinie, pentru ca peste toți să coboare ninsoarea nesfîrşită a deznădejdii. Critica şi spiritul lucid ierarhizam au constituit ținta unei presiuni constante şi a unor încercări repetate de intimidare.

Cum nu era exclusă păstrarea unor minime potențialități ofensive neepuizate, fiecare lună, fiecare săptămînă sau zi a anului era transformată în praznic şi prilej de sărbătorire în cadru festiv, în spectacol omagial, în expediție de comemorare cu chefuri şi recitări, în ceremonial poetic şi teatral, toate cuprinse în umilitorul festival „Cîntarea României".

Oricît de prielnică ni s-ar fi năzărit, din timp în timp, diplomația zîmbetelor cu care ne gratulau culturnicii de partid, undeva, în clasificările foarte precise, computerizate, ale singurei forțe coerente din țară, ale Securității, cei mai mulți scriitori au fost trecuți sub indicativul *inamic.* Si pe inamic îl demoralizezi prin diversiuni, dezbinare, ştiri false, intoxicare, panică, alarme perpetue, trupe de comando în uniforma duşmanului, bruiaj electronic, îl demoralizezi, îl dezorientezi, dar nu îl nimiceşti cu totul, căci ai nevoie de el pentru a-ți motiva prezența şi leafa şi pentru a te legitima.

Dimpotrivă, la momentul oportun, te prefaci neatent şi, lăsînd să apară crîmpeie aluzive, fragmente cu tentă critică, mici şopîrle tonifiante, binevenite si bine primite într-o atmosferă ce amenință să devină prea cenuşie, îi dai impresia că se poate, că se mai poate încă. Aerul „periculos" al unui text e ispititor şi profitabil. El reîmprospătează apetitul de scris şi pofta de viață a tuturor. Iar cînd te simți foarte puternic, îți poți chiar permite să ai o dizidentă clorotică, satisfăcînd ambele părți şi dînd prilej de mulțumire credinței populare în virtutea străbună a curajului.

Nu împingem mai departe analogia, deşi ar fi folositor să facem să se cunoască în lume, prin experiența noastră tragică, arsenalul unor asemenea mijloace, în fond, avem de-a face cu strategia militară a unui organism militar si analogia se justifică. Prin raportare la ea, teoria modelării ne-ar permite să constituim un model al acțiunilor posibile. Utilitatea unui asemenea model s-ar putea imediat confirma acolo unde domneşte încă teroarea roşie sau acolo unde agonizează.

Am insistat asupra acestor condiții psihice în care s-a făcut totuşi literatură, pentru că peisajul neobişnuit al formelor acesteia este si o consecință a stării tulburi de conştiință, a unei conştiințe confuze, complexate artificial, înrîurite de acțiunea factorilor prohibitivi. Lăsîndu-se deturnați sau mistificîndu-se ei înşişi, profitînd de momentele politice favorabile, de complicitatea vicleană a cenzurii, obligată, din cînd în cînd, să sugereze că nu există, optînd, involuntar sau cu deplină luciditate, pentru anumite soluții

salvatoare, scriitorii au făcut să se ivească, în locul unei literaturi de sertar viguroase, neiertătoare, o literatură neobişnuită, demnă de un interes ştiinţific, mai ales prin formaţiunile defensive adoptate pentru a fi tolerată.

Pentru studierea producţiei scriitoriceşti atipice, heteroclite, surprinzătoare, ieşite din incubatorul comunist, ar fi necesare alte ustensile, alte căi de abordare decît cele obişnuite şi un demers care, sesizînd procesualitatea precară a fenomenului şi renunţînd a se mai nelinişti de ceea ce nu există, să preconizeze o nouă viziune, o situaţie realistă şi un operator adecvat. Nu ar fi lipsit de importanţă să schiţăm un tablou al speciilor ciudate, concepute în momentele de criză, acută sau cronică, în perioadele de remisiune sau de recidivă, pe parcursul acelor stări de convalescenţă sau de traumă prelungită prin care a trecut literatura noastră sub presiunea schimbătoare a politicului.

în condiţiile psihice date, sub supravegherea unui aparat represiv care acţiona, ingenios şi eficace, nu numai în sens interdictiv (prin cenzură), ci şi prin organizarea de piste false, prin oferte ipocrite, prin deturnarea energiilor şi cumpărarea conştiinţelor (adică prin tehnicile manipulării), soluţia salubră ar fi fost una singură: clandestinitatea - tăcerea demnă a literaturii de sertar sau, dacă te încumetai, *samizdatul.* O literatură de sertar nu se dovedeşte a fi existat şi nu au fost constatate nici activităţi samizdat.

A fost, omeneşte vorbind, peste putinţă ca scriitorii să reziste ispitelor respectabilităţii, jindului consacrării, poate şi din pricina impacienţei noastre temperamentale latine, avide de rezultate imediate, căci, la capătul tunelului, nu se zărea, într-adevăr, nici o lumină. După 1960, scriitorii şi-au tipărit cărţile în pofida prezenţei cenzurii. Graba aceasta nedemnă, joasa satisfacţie a slugii tînjind să-şi legalizeze legătura cu stăpînul, idioata credinţă naţională, adevărata noastră credinţă, care este aceea a mîntuirii prin verb, şi anume verbul „a se aranja", şi-au primit răsplata şi pedeapsa aici, pe pămînt.

Inutil lăsăm astăzi să se înţeleagă mai mult decît a fost. Clipa în care scriitorii şi-au destrămat baricada, socotind că vor putea umaniza duşmanul, a fost nefastă. Dacă sîntem înclinaţi acum să vorbim în termenii unei *moifo-patologii literare* este pentru că nu se putea să nu înrîurească maladiv progenitura, să nu provoace modificări bizare gîndirii producătoare zămislirea în trei, de conivenţă cu *cenzura* (complezentă, dar protejînd minciuna si liniştea) şi cu *cititorul* (pervertit, poftind adevărul, fie el în fărîme sau „cu înlocuitori").

Intimidată de prezenţa, chiar bănuită, a factorilor prohibitivi, dureros de lucidă, conştientă, pînă la nivelul micronilor, de ce se poate şi de ce nu, mistificîndu-se nu o dată si recurgînd, din cinism sau disperare, la soluţii ce

sugerau curajul, spre a mulțumi toate părțile şi a fi tolerate, gîndirea producătoare a scormonit îndeajuns, dar nu şi-a permis să meargă niciodată pînă la capăt, acolo de unde poți arunca o privire abisului.

Si ce abis al ființei, ce prăpăstii ale sufletului ar fi deschis ochilor noştri înfiorați toți acei ani de adîncă umilire, cînd s-a jucat, cu pierderi necunoscute, destinul însuşi al omului! Prozatorii, în primul rînd ei, au fost, astfel, frustrați de şansa de a intra în competiție, cu tot ce au şi tot ce pot, transfigurați de strania măreție a imprudenței, de a juca nebuneşte, la miză mare, la miza amețitoare care se cîştigă doar de cîteva ori într-un secol.

Cine doreşte să înțeleagă specificul literaturii de după 1948 şi evoluția ei va trebui să țină seama de influența tenace a factorului politic în fiecare din cele trei mari etape ale comunismului românesc. Anamneză nu poate face abstracție de faptul că, dincolo de aparentele lui concesii şi de deschiderile operate din cînd în cînd, regimul - care, esențialmente, a fost unul dictatorial - a socotit mereu literatura şi pe scriitori ca pe *instrumentele* lui. Dacă nu le mai putea stăpîni şi folosi nemijlocit ca în primii zece ani, le putea manipula discret, ca în ceilalți treizeci şi ceva.

în tot acest timp, voința naturală de afirmare şi de creație a scriitorilor a fost contracarată şi moderată de acțiunea prohibitivă a sistemului de control editorial (şi chiar posteditorial) şi a fost deturnată prin tot soiul de tertipuri şi tehnici diversioniste (baraje, oferte ipocrite, deschideri de coridoare false ori cu libertăți parțiale).

Sub presiunea acestor cîmpuri de forțe adverse nu putea să se ivească decît un peisaj bolnav, dar interesant din perspectiva unei posibile „estetici" totalitare, care, dacă se va fundamenta vreodată ca disciplină, se va ocupa de caracterul contorsionat al creațiilor acelor vremuri şi de evoluția nefirească a fenomenului artistic.

Iar prezența neîntreruptă în viața literară a unei literaturi oficiale de uz propagandistic şi servită de un număr important de condeieri s-a transformat într-o povară constantă, cu efecte neaşteptate. Ea a devenit un virus agresiv împotriva căruia literatura adevărată a fost obligată să fabrice mereu anticorpi, să furnizeze replici si să se apere în felul ei, bîjbîind după coridoarele libere.

Partea întâi:

Scurt istoric al raporturilor literaturii cu propaganda

I. FAZA FUNDAMENTALISTM A REGIMULUI COMUNIST

In primii ani ai regimului comunist impus în România cu ajutorul tancurilor Armatei Roşii, singura literatură acceptată oficial şi difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a fost cea de „propagandă şi agitaţie". Ea avea un repertoriu unic, hotărît la Moscova şi dictat de acolo. Oricare altă formă de literatură ar fi fost avenită numai în măsura în care putea servi, propagandistic, ţelurilor partidului unic şi respecta preceptele ideologiei şi esteticii comuniste.

Doar spre sfirşitul primului „cincinal" de regim „democrat-popular", după moartea lui Stalin şi după congresul XX al P.C.U.S., producţia Agitprop-ului a început să fie concurată timid de o creaţie literară căreia i s-a permis, din diverse raţiuni - unele conjuncturale -, să apară si în care se recunoşteau atributele literaturii propriu-zise.

Cu infinite dificultăţi, au putut fi tipărite cîteva romane *(Bietul loanide,* 1953; *Toate pînzele sus!,* 1954; *Morometţii,* 1955; *Străinul,* 1955; *Cronică de familie,* 1957; *Groapa,* 1957) care păreau că prelungesc tradiţia prozei noastre interbelice şi pe care autorităţile le numeau, nu întîmplător, „realist-critice" (adică demolatoare ale societăţii burgheze). Sporadic, cîte un volum de versuri (cum au fost cele ale lui Tudor Arghezi, după ridicarea interdicţiei de publicare în 1955) reuşea să depăşească nivelul elementar al poeziei militante recomandate de regim. Neagreate, dar tolerate de partid din pricina prestigiului literar sau politic al autorului sau din dorinţa conducerii de a-şi reface credibilitatea în rîndul intelectualităţii, sugerînd înţelepciunea şi generozitatea clasei muncitoare, apariţiile de acest fel au un caracter cu totul excepţional.

Constituind, peste decenii, o scuză, un alibi, un argument pentru foştii cultumici, cărţile amintite mai sus nu ar fi fost puse în circulaţie dacă nu ar fi avut, în alcătuirea lor. si elemente care să servească într-un tel sau altul

regimului si ideologiei lui. De altfel, după evenimentele din Ungaria din 1956 - un veritabil cutremur politic -, supapele au fost din nou închise, climatul literar s-a înăsprit în chip semnificativ şi literatura cu caracter apăsat propagandistic a revenit în prim-plan.

Acestei „literaturi", pe care, de regulă, o eludăm cu jenă în studiile noastre, se cuvine să-i acordăm atenţie. Ea a avut, uşor retuşată şi înviorată de izvoare naţionaliste, o longevitate nebănuită şi chiar o continuitate tematică impresionantă, în timpul campaniei de dezarmare nucleară orchestrate de Moscova în anii '80, tema păcii şi a pericolului imperialist occidental a fost dezgropată şi pusă pe versuri chiar de condeierii de serviciu care făcuseră pînă atunci caz de patriotismul şi antisovietismul lor.

Chiar atunci cînd, deşi încă preferată şi favorizată oficial de organele puterii comuniste, părea să fi căzut în desuetudine şi să fi fost ignorată cu totul de cititori, literatura propagandei a continuat să exercite o înrîurire maladivă: a fost morbul pe care l-a conţinut organismul literar şi faţă de care a reacţionat necontenit, în raport cu această „literatură" instituţionalizată, veritabilele manifestări beletristice, oricît de firave, au căpătat în ochii noştri proporţiile unor evenimente epocale.

A fost aceasta doar una din cauzele bulversării şi inconsistenţei axiologice care ne îngreunează astăzi abordarea literaturii scrise sub presiunea totalitară. De aceea ea merită un tratament special.

Literatura agitatorică

în viziunea pragmatică a lui Lenin şi a urmaşilor lui, literatura a reprezentat „o rotiţă şi un şurub" în cucerirea puterii şi în angrenajul funcţionării ei. Oricum a fost sau va mai fi numită („literatură proletară", „literatură militantă", „realism socialist", „umanism socialist", „revoluţie culturală proletară"), ea are ca suport o dictatură bine constituită, căreia, la rîndul ei, îi devine un instrument eficace.

E o inovaţie a secolului nostru ideea bolşevicilor şi a fasciştilor de a controla întreaga producţie artistică a timpului lor si de a permite un singur fel de artă. Dictatorii din preistoria artei totalitare se mulţumeau doar cu o literatură omagială dedicată propriei persoane.

Modelul unic al literaturii, importat la noi, ca şi în celelalte „democraţii populare", din U.R.S.S., a fost, în esenţa lui, păstrat neschimbat prin strădiunţa a două generaţii de ideologi (cei de obedienţă moscovită — Mihai Novicov, Mihai Roller. Nicolae Morarii - si cei de coloratură naţionalistă -

Dumitru Popescu, Eugen Florescu, Mihai Ungheanu). Pentru a-i afla originile, ar trebui recitite articolele lui Lenin despre „literatura de partid" (1905), opusculul lui Troțki, *Literatura și revoluția* (1922), lucrările congreselor staliniste ale partidului şi ale scriitorilor sovietici din anii '30.

Această literatură propagandistică nu poate fi înțeleasă decît privită din direcția scopului ei. Trebuie precizat, de la bun început, că instituția propagandei era concepută să pregătească soldați ai partidului, adoratori fanatici ai idealului comunist. Preocuparea unică a fost transformarea temelor ideologice în sentimente active, schimbarea radicală a mentalității şi făurirea „omului nou". Afiată într-un asalt neîntrerupt, literatura acționa la unison cu presa, radioul, şcoala, armata şi cu oricare altă instituție imaginabilă pentru statornicirea credinței comuniste.

Pentru atingerea acestui țel, se recomanda reluarea neistovită, cu mici variațiuni, a cîtorva - puține - teme şi subiecte, în felul în care, în timpul slujbei religioase, se repetă fără încetare formulele de proslăvire, în acest exercițiu de pietate, care presupunea mii de mătănii şi rostirea aceleiaşi formule, li se insufla viitorilor soldați ai credinței comuniste cultul sfinților martiri (soldatul sovietic — eroul civilizator; comunistul care s-a jertfit pentru fericirea noastră), cultul apostolilor credinței (Lenin, Stalin, Gheorghiu-Dej), cultul bisericii ocrotitoare (Partidul), cultul regatului ceresc - paradisul drepților (Uniunea Sovietică), cultul omului nou, exorcizat, izbăvit, mîntuit prin dreapta credință, vigilent, înfruntînd tentațiile păgîne, trecutul ruşinos, încarnările viclene ale duşmanului, bucurîndu-se de trezirea la viața cea nouă („de la oraşe si sate") si rîvnind la beatitudinea, la fericirea promisă şi eternă a dreptcredincioşilor (raiul comunist).

Dacă adunăm anii în care, în U.R.S.S. şi în țările ei satelite, s-a practicat, cu o tenacitate demonică, acest gen de „artă", s-ar putea spune că a fost unul dintre cele mai lungi exerciții retorice de ilustrare a unor teme date din istoria literaturii europene.

Recitite astăzi, scrierile de acest fel ne par marcate de un maniheism *sui-generis (adorația et imprecația).* Sentimentele contrare îşi dau neîncetat concursul, se sprijină reciproc pentru ca, prin prezența patetică a antitezei, efectul să impresioneze. Iubirea pentru flamura roşie a idealului comunist se întețeşte prin ura habotnică împotriva duşmanilor ei, a tuturor întruchipărilor Răului (fasciştii, imperialiştii anglo-americani, infamii capitalişti, afaceriştii, Tito-ereticul, putreda burghezie, chiaburii, complotiştii şi spionii etc.). Se mizează pe invidia față de cel mai bogat decît tine şi pe ura tribală față de cel ce nu e „de-al nostru", pe sentimentalism si emotionalitate.

Comandamentul primordial al literaturii de propagandă a fost accesibilitatea. Expresia trebuia să fie simplă, uşor de recunoscut: poezia urma să aibă o curgere epică sprinţară, de baladă versificată tradiţional sau să emoţioneze prin solemnitatea imnică; proza se cuvenea să respecte o reţetă pedagogică leşinată, cu îngeri şi demoni, ca în basm, în romanele populare sau în *Vieţile sfinţilor,* unde Binele iese mereu învingător în faţa uneltirilor Răului.

Viclenia acestei forme de literatură este trădată de apelul constant la sentimentalismul latent, la fondul de reacţie primitiv-sentimental al publicului, publicul credul şi influenţabil dorit de autorităţi. Schematismul de subliteratură, trucurile lacrimogene, simplitatea vulgară şi tîmpă, dar eficace, implicînd antiintelectualismul şi instinctualitatea, dau textelor o structură internă rudimentară, dar solidă şi imuabilă.

Contrar opiniei curente, se poate spune că poezia anilor '50 şi proza realist-socialistă a aceloraşi ani au izbutit să creeze mentalitate. Textele „luminoase" de adorare nu au avut efectul scontat de autorităţi şi nu s-a impus nici unul din miturile insuflate artificial, făurite în U.R.S.S. şi plănuite a fi statornicite în conştiinţa românească. Nu s-a creat nici măcar o atitudine cît de cît favorabilă idolilor în spatele cărora se aţineau ocupanţii, eternii „prieteni".

însă mai eficace decît s-ar fi bănuit, au fost - se pare - textele care mizau, pentru înveninarea cititorului-combatant, pe drogul urii şi al invidiei, conţinut în viguroasele şi repetatele damnări, vituperări, anatemizări ale celui mai înstărit decît tine, ale duşmanului de clasă, invectivat, blamat cu o tenebroasă fervoare, demnă de un rit satanic: „Urîţi! Urîţi! Căci nimic nu-i mai sfînt / Ca ura strajă vieţii pe pămînt" (Eugen Frunză).

Se poate vorbi, de pildă, de supravieţuirea unei înclinaţii maniheiste în înţelegerea fenomenelor politice, de persistenţa - pe fondul eternei invidii omeneşti - a urii faţă de cei bogaţi şi mai ales faţă de cel bogat şi străin, o ură remanentă, din spuma căreia s-a născut făptura de care te izbeşti azi la tot pasul în România: **resentimentarul.** S-ar zice că autorii poeziilor si prozelor intrate atunci în manuale şi asimilate ca unică ofertă, cu sau fără plăcere, în vremea copilăriei şi adolescenţei multora dintre noi, sînt mai vinovaţi decît factorii puterii din acele vremuri de actuala stare de spirit bolnavă a poporului român.

De ce supravieţuiesc efectele literaturii propagandistice dincolo de limitele regimului care a născut-o, care c sursa energiei ei negative?

Sursele energiei şi ale vitalităţii literaturii agitatorice

înainte de a analiza sursele energiei negative şi ale percutantei acestei literaturi ignorate cu inconştienţă de mulţi comentatori ai fenomenului literar postbelic, s-ar cuveni să venim cu cîteva precizări. La data la care această formă de literatură fusese impusă ţării de către agenţii Moscovei grupaţi sub semnul de partid, ea avea în urmă o istorie de cîteva decenii: beneficiase de perfecţionări succesive şi făcea parte dintr-un sistem complex de tehnici şi de metode de manipulare controlate de partid şi de serviciile secrete.

Astăzi, cînd arhivele K.G.B.-ului şi ale P.C.U.S.-ului şi-au deschis întrucîtva porţile şi cînd setul de directive ale N.K.V.D.-ului pentru supunerea, prin diversiune şi teroare, a popoarelor din Estul Europei a fost descoperit şi tipărit, ne dăm seama că tot ce s-a întîmplat la noi în acei ani a fost consecinţa punerii în practică a unui plan minuţios, întocmit de minţi diabolice şi întemeiat pe o cunoaştere extraordinară a slăbiciunilor omeneşti şi a tipurilor de reacţii posibile în vremuri de teroare, planul urmărea să creeze, prin orice mijloace, un climat al neputinţei şi neîncrederii în valori şi în care demnitatea trebuia proletarizată.

Instrumentele. Aşa cum, pentru a fi stăpînit si slugărit în voie, ţăranului i s-a luat pămîntul spre a nu mai avea nici un punct de sprijin şi a-şi pierde - umilit şi obligat să fure - sentimentul onoarei, poporului, în întregul lui, i s-a răpit Scriitorul, prin compromiterea imaginii lui: Scriitorul nu ca scriitor, ci ca simbol al onoarei naţionale.

Acţiunea a început o dată cu smulgerea primelor adeziuni - în anii 1946-l947 - ale personalităţilor intelectuale la politica impusă ţării de agenţii Moscovei. S-a mizat atunci pe spaima posibilei incriminări în procesele politice deja pe rol, ca fascişti, a tuturor celor ce avuseseră vreo atingere cu guvernele anterioare sau luaseră poziţie împotriva expansionismului sovietic (în Polonia şi Finlanda). Tehnica era una veche şi sigură, aceea *a* universalizării culpei şi a pedepsei care naşte sentimentul cuipei.

Ceea ce îi particularizează pe intelectuali - şi asta o ştia bine N.K.V.D.-ul - e faptul că, la ei, frica biologică e însoţită şi înteţită de frica pierderii onorabilităţii. Cine parcurge antologia *Poezia română în R.P.R:* si colecţiile revistelor *Viaţa românească* şi *Tinărul scriitor* îşi dă, însă, seama că există, de fapt. un

cerc relativ închis de contribuabili. Trădările acelea oribile de început de drum au fost răsplătite „onest" cu bani grei şi extraordinare privilegii, la care nici nu au mai putut visa cei ce s-au hotărît să se vîndă mai tîrziu.

Numele semnatarilor sînt fie ale unor veleitari interbelici, niciodată intraţi în atenţia reală a criticii, fie ale unor tineri ce voiau să ocupe fulgerător locurile de sus ale ierarhiilor literare şi care prinseseră, la fel de repede, gustul gloriei oficiale şi al banului. Dovedind că ne cunoaşte demonii, puterea a contat pe vanitate, resentimente şi arghirofilie, în imperiul libertăţii, asemenea autori nu ar fi avut, în regim de concurenţă, nici o şansă. De aceea au devenit, pînă la urmă - şi unii pînă astăzi -, apărătorii singurei orînduiri unde se pot simţi în largul lor mediocrii. Pînă prin 1964-l965, cu „arginţii" primiţi pe o singură poezie „pe linie" publicată într-un oficios, încă se mai putea locui şi chefui la Athenee Palace cîteva zile.

Aşa a început sodomizarea scriitorului român.

Destinatarul: fixarea ţintei. Sechelele mentalităţii induse prin literatura propagandei pot fi şi astăzi constatate în iniţiativele si gesturile unor politicieni, dar şi în „cugetul" - ca să zicem aşa - al unui număr uriaş de „oameni ai muncii", fie ei „lucrători în domeniul culturii" (învăţători, profesori, preoţi, ziarişti etc.) sau numai „oameni ai muncii".

Preluînd, la început, principiile jdanoviste verificate în timp în U.R.S.S., forurile Agitprop-ului dejist (reperist) - chiar folosindu-se de intelectuali renegaţi, naivi sau fripturişti - au avut în vedere mai cu seamă masele semianalfabete, atinse de sărăcia postbelică, pe obidiţi şi marginalizaţi, pe urmaşii Vameşului. S-a ştiut cu certitudine că numai în rîndul acestor mase manevrabile se puteau crea sentimente active, simţul „puterii de clasă" şi acea fervoare care naşte un „om nou", un fanatic al idealului egalitarist.

Acestor oameni li s-au oferit, o dată cu alfabetizarea, şi încă din clasele primare, cu asupra de măsură, asemenea produse „literare" agitatorice. Neconcurate de nimic altceva, ele au pătruns adînc în sufletul copiilor si adolescenţilor de atunci, maturii de astăzi, care, direct sau indirect, vor perpetua prin copiii lor bacilul „luptei de clasă" contractat atunci. Nimic nu pare să-i poată stăvili definitiv efectul maladiv, nici măcar amintirea lagărelor comuniste, a închisorilor, a execuţiilor, a ororilor fizice şi psihice.

O altă cauză a caracterului penetrant al acestei literaturi este accesibilitatea ei. Deliberat sau nu, ea a recurs la un cadru, la un model şi la un limbaj recognoscibile. împrumutând „tehnica" de camuflaj a animalelor de pradă.

propaganda a mimat modelul creştin (familiar nouă) şi, pentru a deveni eficace, s-a folosit, prin uzurpare, de stilul arhicunoscut, de mult intrat în conştiinţa populară, al unor scriitori unanim apreciaţi.

Modelul Creştin familiar. Cercetînd îndeaproape produsele propagandistice (care aparţin, într-o proporţie copleşitoare, speciei binecunoscute şi de veche sorginte religioasă a *imnului)* şi analizînd modul cum se constituie ele, subiectele lor predilecte şi genul de elocvenţă pe care îl practică, putem decela un element comun, un factor unificator derivînd dintr-o viziune de tip religios. Această „religie" fără Dumnezeu pare a se impune de dincolo de voinţa propagandiştilor, poate chiar împotriva ei, dacă ar fi să luăm în seamă versul *Internaţionalei:* „Sculaţi, nu-i nici o mîntuire în regi, ciocoi sau dumnezei". Am putea invoca aici prezenta unui arhetip care acţionează paradoxal. Dar e foarte probabil ca lucrurile să fie mai simple.

Visul propagandei a fost, cum am mai spus, acela de a crea un *om nou,* adorator fanatic al idealului comunist. Pentru că a avut asemenea intenţii, propaganda nu putea să nu calce pe urmele unei credinţe, să nu schiţeze un ritual, să nu recurgă la practici de stimulare a intensităţii crezului şi să nu întreţină, după o vreme, un cult al întemeietorilor (proroci, apostoli), al instituţiei ocrotitoare (templul, biserica), al eroilor (sfinţi şi martiri) etc. Modelul creştin era la îndemînă, dar numai în aparenţa veşmîntului său.

Cum şi din credinţa noastră răsăriteană nu am preluat, ca popor, decît ceremonialul şi cîteva vagi rudimente de doctrină, bălmăjite de o preoţime semidoctă şi coruptă - departe de ceea ce ar fi trebuit ea să reprezinte -, această „religie" cu înlocuitori a putut părea familiară si, în orice caz, a asigurat un cadru recognoscibil, o ambianţă în care se înlocuiseră doar praznicele între ele (l Mai socotit Pastele roşu, şi nu întîmplător), sfinţii bărboşi cu sfinţii păroşi, incintele sacre cu locurile de adunări şi şedinţe, ierarhia administrativă a bisericii unice cu organizaţia precis ierarhizată a partidului unic, canoanele cu statutele etc.

Se satisfăcea nevoia - „religioasă" şi nu numai - de ordine şi ritual printr-o religie fără Dumnezeu, patronată de demonul învrăjbirii, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură. Sau, mai precis, pe ura faţă de cei ce nu erau cu noi şi „de-ai noştri", care asigura, ca drog satanic, învăpăierea, înteţirea iubirii fundamentaliste pentru conducătorii de ieri si de azi, pentru eroii martiri comunişti din orice colţ al lumii unde clocoteau revoluţiile si unde se aflau „misionarii" patriei comunismului, pentru partidul ocrotitor, modelator, pavăză împotriva ispitirii diavolilor, reprezentaţi de imperialiştii anglo-americani şi de lacheii lor, partidul - grădinar de suflete, sădind speranţa în viitorul paradi si ac al comunismului.

Această religie politică se comporta ca orice religie în faza ei fundamentalistă. Recomanda umilirea ritualică (nu altfel decît dreapta legionară), penitența, coborîrea la „cei de jos", printre cei mulți, favorizînd reportajul si documentarea „în fabrici şi pe ogoare", unde „sfîrîie hîrtia sub creion". Proclama bucuria împărtăşirii unei credințe unice şi nepieritoare, a apartenenței la ceva ce ține de sensul implacabil al Istoriei, ca şi sentimentul exaltant si orgolios al victoriei definitive a clasei tale sociale, în care nu e greu de întrevăzut mîndria tribului tău redutabil, sigur de zeii lui superiori („priviți, jinduiți-mă...", cum ar fi spus Maiakovski).

Folosea exercițiul zilnic pe temă literară dată, repetarea psalmilor adorării, a versetelor imnice, rostirea neobosită a formulelor sacramentale, adică a lozincilor mobilizatoare, versificate sau nu. îndemna la distrugerea fizică totală a trecutului legat de alte credințe şi de alți idoli. De asemenea imbolduri şi de asemenea prezență simbolică, tinerească, a *tîrnăcopului* din literatura anilor '50 şi-a adus aminte demolatorul Ceauşescu în anii împlinirii visurilor sale.

Dar, ca religie biruitoare pe o mare parte a globului, în scurt timp această religie politică s-a instituționalizat, şi-a creat sau reajustat practici, ritualuri de întreținere a „focului sacru"al credinței, a înființat o armată de agitatori si a stabilit ierarhii, reguli şi canoane. Şi, ca orice religie biruitoare, şi-a pierdut treptat virulența, fervoarea, pe măsura creşterii dezamăgirii şi a erodării *ideii* confruntate cu viața.

S-au înlocuit atunci ardoarea, înflăcărarea începuturilor - mai puternică decît e considerată de obicei - cu impunerea de sus a unor teme care, prin repetare neobosită, ar fi putut — gîndeau si cei desemnați să gîndească — reînvia ceva din elanul pierdut.

Deşi reprezentau, sub formă imnică, recitativul şi chiar părțile intonate ale unei slujbe de rit oficial, oficiate zilnic, în sute de incinte, de către legiuni de sacerdoți ai cultului roşu, hirotonisiți cu grijă si dezvățați să mai ştie altceva în afara canonului, temele propagandistice impuse artei nu au mai produs de la o vreme decît mici obişnuințe, nu şi devoțiune, prestatori smeriți de ceremonii, nu şi soldați ai credinței.

încet-încet, nu a mai contat pentru secțiile de propagandă şi agitație întărirea credinței în idealul comunist, ci întărirea instituției proteguitoare, a bisericii ocrotitoare, adică a partidului (P.M.R.), reprezentat şi înlocuit, de la un moment anume, de conducătorul lui (Gheorghe Gheorghiu-Dej). Cu toate acestea, paradigma religioasă continuă să fie prezentă şi activă şi, după cum se va vedea mai tîrziu, se va dovedi capabilă să asimileze elementele noi ivite în aria propagandei politice.

Limbajul reCOgnoSCÎbil. Dar şi la nivel stilistic există o explicaţie a forţei de penetrare a textelor propagandei: totul era adus - în textele propagandistice din faza fundamentalistă a acestei religii politice -- la dimensiuni cunoscute, la o tonalitate ştiută, totul - inclusiv imprecaţiile împotriva celui mai bogat, de la noi şi de aiurea - era transcris, cu viclenie, într-un limbaj ce „mergea la suflet" şi dădea satisfacţie impulsurilor obscure din noi, aceleaşi cu ale oamenilor strînşi în jurul focului, speriaţi de apariţia, în gura peşterii, a celor din afara clanului, a celor ce nu erau „de-ai lor".

Pentru omul simplu, uşor de acceptat, prietenos părea şi aspectul formal preconizat de propagandă, expresia seducătoare a textelor, rezultată din uzurparea unor structuri artistice cunoscute şi, mai ales, uşor de apropriat: armoniile eminesciene, dialogarea şugubeaţă coşbuciană, curgerea simplă, narativă şi ritmată a baladelor populare, asezonată cu mici pasaje lirice eufonice, frenezia obsesivă, oricînd plăcută, a blestemelor şi a invectivelor, conflictul dintre rău şi bine, cu victoria, de basm, a binelui, reprezentat, evident, de „ai noştri".

Miturile invidiei şi miturile speranţei. Chiar dacă ar fi mimat toate formele religioase şi artistice afine celor cunoscute şi recunoscute de cititori, întreg acest angrenaj „stilistic" întemeiat pe uzurpare şi neînchipuit - pentru noi - de răzbătător la sufletele simple nu ar fi funcţionat atît de eficace dacă nu ar fi fost întreţinut de un izvor de energie ce urca din adîncurile preistoriei speciei noastre.

Nu e chiar greu de ştiut de unde îşi aduna apele tulburi ostilitatea (care îşi va proba remanenta) faţă de cei diferiţi prin avere, faţă de cei aleşi şi favorizaţi de soartă. Ea ţine de invidia care, ca si curiozitatea, este moştenită, din moment ce întîia fiinţă rodită din bărbat si femeie i-a cunoscut puterea, o putere ce i-a schimbat destinul. Şi, în oglinda propriei conştiinţe, care dintre noi nu a zărit, în penumbră, chipul lui Cain, cel ce s-a răzvrătit nu pentru că Abel avea trecere în faţa Domnului, ci fiindcă acesta rămînea insensibil la munca lui îndîrjită, la truda lui, ignorîndu-i jertfa şi suspinul?

Avem motive (recitind ca atare şi *Manifestul Partidului Comunist)* să presupunem că iniţiatorii acestei religii satanice s-au inspirat din destinul acestui personaj emblematic. Cînd l-au ales pe proletar spre a întemeia noul curs al istoriei, ei s-au gîndit la cel ce s-a revoltat nu pentru el însuşi, ci pentru toţi cei ce nu vor accepta niciodată acest „mister al predestinării" care împarte lumea în respinşi şi aleşi (vezi *Dictionnaire des Syniboles,* Laffont).

Au făcut un purtător prometeic de făclie pe cel ce şi-a luat în posesie viaţa, eliberîndu-se prin crimă si devenind, astfel, un simbol al responsabilităţii umane şi al progresului. Nemaicontînd pe protecţia lui Iahve, din faţa

căruia s-a retras, pribegind spre un pămînt mai fertil, el îşi va dura un *loc îngrădit:* oraşul, oraşul domniei lui, al cîrmuirii proprii, germenele oricărui viitor ateism. Omorîndu-şi fratele, el a gustat pînă la capăt fructul cunoaşterii, în afara (şi poate împotriva) prezenței modelatoare a lui Iahve, şi-a afirmat, cu de la sine putere, valoarea proprie a efortului, revendicîndu-si partea sa în marea lucrare a creației.

Dobîndirea, cu prețul morții celuilalt, a libertății era o idee în măsură să întemeieze o religie satanică. Era nevoie doar ca resentimentul (pe care îl desluşeşte acest mit străvechi) față de cel privilegiat, față de cel separat de tine prin ceea ce posedă, față de cel ce te face să te simți discriminat, să fie potențat, ațîțat prin megafoanele propagandei sau prin mijloacele insidioase ale literaturii.

Cu mințile lor candide şi înfierbîntate de credință, plăsmuitorii, din primele veacuri creştine, de legende parabiblice nu au ezitat să-şi închipuie că numai Satana în travesti putea să-l îmboldească pe Cain şi să-i sugereze modul cum poate scăpa de prezența stînjenitoare a alesului Abel. Teroriştii conduşi de Lenin si de urmaşii lui nu au făcut decît să preschimbe o pornire naturală, un resentiment mocnit - în ură dezlănțuită şi în luptă de clasă întărîtată, dirijată şi canalizată precis prin cîteva lozinci, geniale în simplitatea lor explozivă, în schimbul sacrificării aproapelui, a celui mai bogat decît tine, a celui „ales", lozincile promiteau proletarului Paradisul, Paradisul comunist la care se va ajunge chiar aici, pe pămînt, căci sensul istoriei (în necurmat şi triumfal progres) nu poate fi altul.

Spre a da propagandei o putere şi mai mare de penetrare, incitatorii la ură de clasă au suprapus *miturilor* tulburi ale *invidiei miturile speranței: mitul Revoluției mesianice* care remodelează lumea şi o purifică şi *mitul Noii Vîrste de Aur*. Amîndouă aceste mituri (complementare) erau legate de *mitul Progresului* neîntrerupt al umanității spre un viitor luminos, în chip paradoxal, la naşterea acestui mit care a contribuit la coborîrea întunericului peste o mare parte a globului au pus umărul înşişi gînditorii raționalişti, iluminații secolelor trecute.

II. ETAPA CONCESIILOR TACTICE
MIMAREA DEZGHEȚULUI SI A DESTALINIZARII.
SUGERAREA NORMALITÂTII CA DIVERSIUNE

Se poate spune că, la jumătatea anilor '50, socialismul prinsese rădăcini în România. Opoziția era anihiiată, iar pîrghiile de control şi de presiune, infrastructura şi structura regimului, consolidate. Propaganda părea să nu mai aibă motive să agite cu aceeaşi energie lozincile luptei de clasă. „Declanşarea" procesului atroce al colectivizării, cu nenumăratele ei victime fizice şi cu traumele ei psihice de nevindecat, făcuse ca, teoretic, prin desființarea ultimelor forme de proprietate asupra mijloacelor de producție, să se „4ichideze" orice ar fi putut genera, „zi de zi şi ceas de ceas în proporție de masă", capitalism.

Inițiind procesul industrializării, mai curînd din rațiuni politice si ideologice decît din rațiuni propriu-zis economice, în dorința lui de a avea îh sfîrşit o clasă muncitoare care să-i justifice prezența şi supremația, P.M.R. a reuşit să transforme poporul în populație; o populație relativ omogenă, egală în sărăcia ei. Ea era alcătuită, într-o proporție uriaşă, din țărani migrați la oraş, din țărani navetişti, din țărani colectivişti, sărăciți şi îndobitociți, dintr-o intelectualitate tehnică inutil de numeroasă si dintr-o intelectualitate umanistă cu o instrucție precară. Adică din elemente inconsistente, manevrabile, uşor de stăpînit.

La Moscova, însă, se produseseră evenimente importante şi o nouă echipă de conducători sovietici, în frunte cu Nikita Hruşciov, părea că vrea să schimbe fața sumbră a comunismului stalinist, să dea credibilitate şi un luciu oarecare orînduirii. Schimbarea a fost impusă si partidelor „frățeşti", care trebuiau, în prealabil, să-şi înnoiască liderii.

După un moment de derută si după o primă reacție materializată printr-o ultimă izbucnire de agresivitate internă, care masca, în fond, lichidarea posibililor pretendenți, conducerea stalinislă a țării, în frunte cu **Gheorghiu-Dej,** si-a

reconsiderat obiectivele, mijloacele şi stilul de lucru. Schimbările din politica moscovită, neliniştea conducerii noastre staliniste, alimentată de micile deschideri inițiate, în stilul lui gesticulant histrionic, de către Hruşciov, pretențiile şi tentativele complexului militaro-industrial sovietic de a-şi organiza, după necesitățile lui strategice, cu oameni noi, zona de influență, temerile în legătură cu prerogativele puterii, toate acestea au determinat o deplasare a accentului propagandei dejiste de la *divide et impera* la *omnes unum sentiunt.*

Liderii comunişti din jurul lui Dej şi-au extras la început soluția tot din serul mai vechi de instrucțiuni al experților N.K.V.D. în spălarea creierului, acele mostre geniale de pragmatism feroce, care nu e exclus să constituie cea mai importantă contribuție din secolul nostru la cunoaşterea psihologiei maselor şi la progresul teoriei puterii. Au apelat, în consecință, la cosmetizări, lăsînd neatinsă structura şi fundamentele staliniste ale regimului. Ei aveau în minte un singur lucru, un lucru simplu si clar: că, în afară de putere, nimic altceva nu contează si că orice artificiu este permis pentru a o dobîndi şi a o păstra în împrejurări dificile. Şi într-o astfel de situație te poate pune şi cine nu te aştepți.

Cu ochii la barometrul „perestroikăi" hruşcioviste, au hotărît, la un moment dat, în forurile lor obscure, că ar fi în măsură să sugereze dezghețul şi destalinizarea, chiar fără să le practice efectiv, în literatură, de pildă, s-a socotit că nu ar rezulta mari pierderi dacă s-ar accepta cîteva mici gesturi care să fie percepute ca un început de regenerare.

De la literatura impusă la literatura tolerată din rațiuni propagandistice

Proza în vremea tranziției

Imediat după 1948, pe culoarul recomandat sau sugerat ca obligatoriu de oficialități, din perspectiva intereselor de moment sau de durată ale partidului, au păşit fără mari ezitări îndeosebi cei ce voiau să se vadă tipăriți (după ani de „interdicții" şi „austeritate revoluționară"), să obțină cît mai repede onoruri, lauri, să se bucure de avantaje şi de o mediatizare copioasă, cum nici nu au visat vreodată scriitorii de dinainte de război sau din lumea occidentală. Prozatorii trebuiau să adopte însă rcțetarul oficial (sau subînțeles ca bine primit) de teme didactice, de conflicte rezolvabile în spiritul optimismului de partid, o tipologie anume si o tonalitate luminoasă, convențională.

Prin toate căile posibile, scriitorii erau îndrumați de către „activiştii de pe frontul ideologic" să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie si agricultură, munca fremătătoare de

pe şantiere", dezvăluind în toată măreția ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Eroul central era comunistul - omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi şi a păşit hotărît pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi şi el „înfăţişat", dar privit nu „obiectivist", ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar „lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatatoare".

Reflectînd viziunea ideologică oficială, literatura nu pretindea inovarea, prin abaterea de la un anumit limbaj artistic ce se impunea de la sine. Proza era constrînsă să apeleze la formulele preexistente, la realismul clasic (eventual cu infiltrații romantice), numit în epocă „realism critic". După ce, în timpul liberalizării diversioniste de mai tîrziu, din anii '60, literatura s-a scuturat de lanțurile dogmatismului absolut, prozatorii formați în acele vremuri s-au străduit să nu mai respecte regulile „realismului socialist". Dar şi atunci au rămas multă vreme fideli realismului tradițional, care, în anii '50, pompase sînge în arterele textelor şi cauționase producția lor literară, făcînd-o cît de cît lizibilă.

Cei ce au dat un exemplu nenorocit, demoralizînd conştiințele, dezorientîndu-i pe cititori şi devenind campionii realismului socialist, au fost scriitorii din vechile generații consacrați înainte de război: Mihail Sadoveanu, cu *Păuna Mică* (1948), *Mitrea Cocor* (1949) si *Aventura în lunca Dunării* (1954), în care marele povestitor era de nerecunoscut; Eusebiu Camilar, cu *Temelia* (1951); Ion Călugăru, cu *Oțel si pune* (1952); Cella Serghi, cu *Cantemireştii* (1954); Cezar Petrescu, cu *Oameni de a:i, oameni de ieri, oameni de mîine* (1955).

Alături de ei s-au aflat noii veniți, arivişti şi cinici: Alexandru Jar, Ion Istrate, Şerban Nedelcu, Dragoş Vicol, Francisc Munteanu, V. Em Galan, Ştefan Andrei, Dumitru Mircea, Aurel Mihale etc. etc. etc.

Destul de repede, însă, scriitorii au învățat să ocolească schemele prea evidente şi didacticismul agresiv, să evite concesiile flagrante. Nemai-arborînd ostentativ ideologia partidului, şi-au putut „salva" întrucîtva ope-rele, făcîndu-le lizibile prin elementele realiste de tradiție interbelică la care puteau avea acces.

Proporția pervertirii a fost, de la prozator la prozator (pe măsura pres-tigiului politic si a relațiilor personale) şi de la un cincinal la altul, diferită, iar compoziția hibrizilor narativi relevă chiar evoluția punctului de vedere oficial. Propaganda însăşi - conştientă de eşecul subliteraturii confecționate strict

după normativele primilor ani ai realismului socialist - ar fi preferat, desigur, o proză în care ideologia partidului să fi fost încorporată mai abil sau, si mai bine, să fie implicită.

Cei ce ilustrează această „perfecționare" a setului de cerințe oficiale şi de imperative partinice, cei ce au izbutit să nuanțeze oarecum recomandările Agitprop-ului şi să facă „plauzibile" prozele, printr-o doză anume de realism clasic, au fost: Petru Dumitriu, în *Drum fără pulbere* (1951), dar mai ales în *Pasărea furtunii* (1954); Zaharia Stancu, în *Dulăii* (1953), *Florile pămîntului* (1954), *Rădăcinile sînt amare* (1958); Titus Popovici, în *Străinul* (1955) şi *Setea* (1958); Marin Preda, în nuvelele *Desfăşurarea* (1952), *Ferestre întunecate* (1956); Eugen Barbu, în *Gloaba* (1955), *Oaie si ai săi* (1958); Ion Marin Sadoveanu, în *Ion Sîntu* (1957); V. Em Galan, în *De la potop încoace* (1958).

Formula aceasta a ideologiei încorporate şi susținute de un veşmînt realist (ideologie şi realism tradițional) şi-a schimbat, după o vreme, ponderea elementelor constitutive. A venit atunci timpul narațiunilor realiste, chiar performante uneori ca adîncime a observației, dar care sfîrşeau printr-o neaşteptată concesie ideologică sau luau o turnură „acceptabilă" sub raport politic. Importanți prozatori, ca Eugen Barbu, Marin Preda, au cunoscut, presupunem, disconfortul unor asemenea renunțări conjuncturale şi apăsătoarea senzație a limitelor realismului lor.

In plin deceniu al realismului socialist şi, mai cu seamă, între moartea lui Stalin şi revoluția ungară (1956), cenzura a permis, totuşi, apariția unui număr foarte mic de cărți ce nu satisfăceau nici tematica, nici imperativul actualității stringente. Ele erau de-a dreptul neverosimile în acel peisaj sumbru, fiind, în fond, reminiscențe, fosilele vii ale revolutei epoci interbelice: *Bietul loanide* (1953) de G. Călinescu, *Toate pînzele sus!* (1954) de Radu Tudoran, *Moromeții* (1955) de Marin Preda, *Cronică de familie* (3 voi., 1957) de Petru Dumitriu, *Groapa* (1957) de Eugen Barbu.

Primite cu ostilitate şi cu mari rezerve de fioroasa critică militantă din epocă şi de doctrinarii de partid, acuzate de apolitism, de naturalism si de însuşirea precară a principiilor literaturii realist-socialiste, aceste cărți au avut meritul de a li cucerit un culoar nou pentru prozatori şi de a fi arătat cum se poate cîştiga fiecare palmă de teren în confruntarea cu vigilența autorităților. Acceptate cu marc dificultate, prin intervenții şi, nu o dată, prin relații personale în sferele înalte, ele au indicat limitele suportabilității si au impus primele reguli ale jocului cu rigorile regimului.

Prozatorii au învățat că prezentul trebuie evitat, întrucît nu putea fi descris pînă la capăt în lumina absolută a adevărului. Prezentul aparținea ideologiei şi fusese confiscat integral de aparatul de propagandă, ca argument. Dar concesia făcută de cenzură le-a sugerat că se pot ocupa de trecut sau de orice alt subiect care nu implică probleme acute de interpretare partinică imediată si că sînt „liberi", doar aplecați asupra societății burgheze sau a istoriei îndepărtate, să practice un realism nemilos.

Culoarul cîştigat prin publicarea celor cinci-şase proze realiste a fost pierdut după zdrobirea revoluției din Ungaria, care ne-a readus, sub raport ideologic, la nivelul anului 1952. Asaltul literaturii asupra atotputernicei ideologii a fost reluat, după cîțiva ani, din punctul lăsat (de la cota anului 1956). între timp, o parte a criticii începuse să prefere chiar acest tip de realism, făcînd din cele cîteva cărți învățate în şcoli şi universități temelia unui canon ce se va îmbogăți, mai apoi, cu texte de aceeaşi natură.

Culoarul acesta, dobîndit cu greu în anii '50 şi recucerit la începutul anilor '60, le-a oferit scriitorilor de talent şi de bună-credință posibilitatea să se vadă tipăriți, fără să fi făcut flagrante concesii politice. Era un culoar încăpător, pe care ai fi putut înainta oricît, cedînd diverselor tentații literare, dar respectînd cîteva „mici" interdicții: aceea de a te ocupa de defectele structurale ale regimului socialist si aceea de a te lăsa atras de chestiunea spinoasă a libertății si înstrăinării, adică de veritabila motivație a literaturii veritabile. Spre deosebire de culoarul amintit mai înainte, pe acesta nu erai ghidat de recomandări şi precepte şi nu făceai ce ți se spunea că se aşteaptă de la tine să faci; trebuia doar să eviți să zăboveşti în cîteva zone interzise (unde se aflau intrările în alte căi de acces, de nestrăbătut atunci).

Acest culoar complezent va oferi, după 1964, scriitorilor posibilitatea diversificării extraordinare a paletei stilistice, a tematicii, a formulelor narative şi a tipurilor de expunere. Ceea ce a servit indirect regimului, care-şi demonstra capacitatea de înnoire, forța creatoare, viabilitatea, un regim care chiar căpăta astfel lucirile libertății.

Astăzi am zice că a fost o extensiune pe orizontală şi o perfecționare stilistică formala care. în ansamblu, aveau semnificația unei mari diversiuni: *adevăratele probleme ale omul/ii rciniîneaii altundeva, ncrostite.*

Interesant că cele cinci-şase cărţi de proză adevărată, apărute, ca printr-o minune, la jumătatea întunecatului deceniu dogmatic (1950-l960), s-au constituit ca argument în faţa barajelor cenzurii; ele au reprezentat, fiecare în felul ei, capete de coardă pentru cei ce s-au încumetat ulterior să scrie proză, în anii aparentei liberalizări si în anii izolaţionismului ceauşist.

Bietul loanide a deschis pîrtie pentru romanul citadin şi cel tipologic, *Moromeţii* pentru bogata proză postbelică dedicată lumii satului şi ignoratei complexităţi sufleteşti a ţăranului; *Groapa,* pentru prozele pitoreşti, de mediu exotic, *Toate pînzele sus!* pentru romanele de aventuri şi pentru cele înrudite (picareşti, fantastice si de anticipaţie), *Cronică de familie* pentru romanul tipologic, istoric şi de mediu.

Respectînd regula evitării subiectelor nevralgice, în măsură să alerteze cenzura, scriitorii au putut, mai tîrziu, să ilustreze cîteva specii de proză de factură deosebită, rar sau deloc frecventate de generaţiile anterioare: proze fantastice, realiste cu intruziuni fantastice, S.F., eseistice şi meditativ-problematizante, parodice, experimentaliste, textualiste etc. Sub presiunea regimului totalitar, se va ivi şi se va înmulţi specia prozei parabolice (reflex de protecţie) si a celei descriptiv-poematice, prezentă din abundenţă în numeroasele volume de reportaje, produse, adesea, ale unei conştiinţe deviate.

întrucît cenzorii căpătaseră în anii '50 meteahna antiformalismului, sub influenţa teoriilor sovietice care înfierau formalismul artei burgheze, au fost preferate multă vreme prozele realiste, cu tehnici narative clasice şi tipologii recognoscibile.

Poezia în vremea tranziţiei

Anul 1948 a însemnat, şi pentru poezie, sfîrşitul crud al unui proces spectaculos de înnoire şi de sincronizare începui o dată cu experienţele expresioniste şi împins mai departe de noul val al suprarealiştilor.

Organele de conducere ale regimului democrat popular, beneficiind de „inestimabila" experienţă în materie de teroare a ocupanţilor sovietici, şi-au asigurat mai întîi monopolul asupra mijloacelor de editare si de informare, desfiinţînd toate periodicele şi toate editurile nccomuniste. Constrînsi să se adreseze unor edituri de stat aflate sub un strict control ideologic, pînă şi avangardiştii care cochetaseră cu Revoluţia ori scriitorii cu simpatii de stingă (F. .lebcleanu. M. Banus. M. Benmc. M.R. **Paraschivescu)** si care publicaseră

de bunăvoie, înainte de 1948, poezie militantă demnă de un oarecare interes, au fost nevoiți să-şi modifice radical evoluatele lor formule artistice după rețetarul impus de la Moscova si păzit cu străşnicie de o echipă vigilentă de cenzori şi de critici autorizați (M. Novicov, N. Moraru, Ov.S. Crohmălniceanu, T. Şelmaru etc.).

Ce pretindeau autoritățile comuniste scriitorilor care, nefiind încă arestați sau marginalizați, mai aveau drept de semnătură, nu a fost greu de aflat. Ele voiau *totul,* adică nu numai o poezie pusă exclusiv în slujba lozincilor si idealurilor revoluționare, ci si una scrisă după canoane unice, în spiritul şi litera esteticii normative realist-socialiste.

în esență, aceasta solicita un mesaj accesibil, transpus în versul clasic regulat, cu care erau atît de familiarizați „oamenii muncii". Tot ce depăşea acest nivel rudimentar era taxat drept periculos şi „neprogresist", trădînd orientarea „nesănătoasă" a autorului. Acest individ dubios era vinovat de a se fi lăsat înrîurit de „formalismul" si „cosmopolitismul" artei imperialiste ori de a se fi dovedit incapabil să se lepede la timp de „evazionismul" şi „intimismul" artei decadente burghezo-moşieresti.

Cu alte cuvinte, atunci partidul se mulțumea cu un singur fel de literatură, cea propagandistică, şi îşi dorea un singur tip de scriitor: *agitatorul.*

S-ar spune că presupusa putere de penetrare si de înrîurire a poeziei - care, avantajată de volumul ei redus, ar fi putut fi lesne multiplicată sau memorizată - a mărit exigențele şi a mobilizat vigilența autorităților pentru o perioadă mai lungă de timp. Mai lungă decît în cazul prozei, care, căpătînd la jumătatea anilor '50 dreptul de a „zugrăvi" critic trecutul burghezo-moşieresc şi rămăşițele lui, a putut ieşi, cu un succes relativ, din şabloanele artei oficiale, mai cu seamă prin elementele de realism antrenate în fluxul povestirii.

Demostene Botez, Mihai Beniuc, A. Toma, Nicolae Tăutu, Cicerone Theodorescu, Măria Banus. D. Corbea, Miron Radu Paraschivescu, Nina Cassian, Victor Tulbure, A.E. Baconsky, Dan Deşliu, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Teodor Bals, Haralambie Țugui, Eugen Frunză, Victor Eftimiu şi alții, ruşinos de mulți, păreau doar semnatarii miilor de variante ale uneia şi aceleiaşi poezii direct sau indirect agitatorice.

Abaterile, cil de nesemnificative, ieşirile din rînd erau amendate cu promptitudine iacobină si cu o anume voluptate denunțătoare. Citite astăzi, intervențiile cerberilor criticii apărute în presa de partid sau în cea culturală *(Viata Românească, Steaua, Ga:cta lucrară.* fondată în 1954) seamănă în

chip ciudat cu jocul crud al felinelor care dau de cîteva ori drumul victimei înainte de a le sfîşia. Fără asemenea „scăpări" ale poeţilor - supuşi, slavă Domnului, erorii -, *inchiziţia criticii* şi-ar fi pierdut raţiunea de a fi.

Cu toate acestea, este clar că poeţii nu puteau să aibă atunci alt ideal decît acela de a-şi slăbi strînsoarea laţului, de a ameliora, prin asemenea „scăpări", măcar calitatea expresiei. Pe cît le-a stat în puteri, ei au încercat să se prevaleze şi de teza (trecută cu vederea de cenzori, dar devenită oficială prin prezenţa ei constantă în documentele de partid de după moartea lui Stalin) potrivit căreia scriitorii, păstrînd cu fidelitate „fondul" tematic socialist, sînt „liberi" să-l trateze într-o diversitate de stiluri.

La eroziunea structurii monolitice a poeziei tipărite în această fază a regimului comunist a contribuit şi reintroducerea - treptată şi cu infinite precauţii (prefeţe prevenitoare, texte croşetate, opere „alese", adică selecţii orientate partinic etc.) - în circuitul editorial atît a clasicilor români şi străini, cît şi a unora dintre scriitorii importanţi care se încăpăţînaseră să trăiască şi după 1948. O deplasare notabilă de accent s-a petrecut atunci în conştiinţa artistică şi în orizontul de aşteptări al poeţilor tineri, în mentalitatea cenzorilor, a criticilor literari şi chiar a unora dintre conducătorii politici treziţi pe jumătate din coşmarul stalinist.

Chiar dacă poezia va reintra, la începutul anilor '60, în matca ei firească, regăsindu-si treptat diversitatea şi complexitatea şi restabilind legăturile tăiate cu creaţia literară interbelică, partidul va continua să ofere celor loiali - statornicilor întru credinţă - facilităţi de publicare, mari avantaje pecuniare şi, prin criticii de serviciu şi prin autorii de cursuri şi manuale, o anume falsă notorietate. La aceasta a aspirat mereu un număr surprinzător de versificatori de duzină recrutaţi din rîndu] grafomanilor, al rataţilor, al ambiţioşilor de mare şi mică anvergură, al celor speriaţi, înfricoşaţi şi şantajaţi de „organe".

La sfîrşitul primului deceniu roşu şi în primii ani ai celui de al doilea, ei învăţaseră să se lase folosiţi de angrenajul propagandistic fără să facă acele concesii oribile (tematice şi stilistice) din anii de început ai regimului, cînd, respectînd şablonul formal-prozodic prescris, trebuiau să ridice osanale ocupantului sovietic, să mintă „partinic" cu neruşinare, să renege şi să batjocorească trecutul şi istoria naţională.

De altfel, din lista de preferinţe a secţiei de propagandă a partidului (atentă la schimbările interne şi externe) se împuţinaseră sau dispăruseră, discret, temele prosovictice, cele antiimperialiste, ca şi cele care incitau la ură de clasă. Partidul nu mai impunea, cu violenţă şi severitate, scrierea după reţeiar [a] »nor texte anume, chiar dacă deschidea în continuare toate uşile poeţilor

care cîntau izbînzile revoluționare, şantierele de construcții, munca avîntată, priveliştile României socialiste. Grație trecutului lor de executanți siniştri şi nemiloşi, unii din criticii înregimentați, care, cu numai cîțiva ani în urmă, puseseră umărul la demolarea culturii române, îşi puteau permite să fie mai puțin ortodocşi, remarcînd acum, cu entuziasm pripit, „performanțele" din planul expresiei ale unor scriitori şi lărgirea ingenioasă a sferei lor tematice.

Părăsirea treptată a narativității, a povestirilor pe versuri în manieră sovietică, ivirea timidă a persoanei I şi, o dată cu ea, a efuziunilor lirice, deliberarea pe teme abstracte sau pe teme morale si general umane, plasticitatea descrierilor, înscenările ingenioase şi folosirea tehnicilor dramaturgice, apelul la formele fixe şi la speciile prestigioase, probele de virtuozitate - toate acestea figurau drept inovații stilistice şi dovezi de prospețime şi inspirație poetică. Aceste firave modernizări, aceste jumătăți de paşi pe drumul spre regăsirea limbajului specific poeziei au putut să capete importanță în climatul asfixiant al primului deceniu de democrație populară.

însă cele mai multe volume - semnate atunci de Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Tiberiu Utan, Ion Brad, Alexandru Andrițoiu, Radu Cîmeci, Comeliu Sturzii - conțineau tot poezie ocazională şi militantă, reiatări reportericeşti versificate, descrieri de război, evocări de momente şi de figuri eroice agreate de partid. Si doar rareori li se permitea - şi numai celor mai greu de refuzat de cenzură (precum E. Jebeleanu, M. Banuş, R. Boureanu, M. Beniuc) - să facă loc interogației meditative ori unor teme lirice de circulație precomunistă: elogiul muncii, al naturii şi al bucuriilor simple, al pădurilor, holdelor şi recoltelor, odele închinate tinereții, iubirii, patriei, mamei şi femeii active, pămîntului si roadelor lui, „minunilor de fiecare zi" (Dan Deşliu).

De altfel, trebuie menționat că a început să se configureze de pe atunci o categorie *siti-generis* de privilegiați de etapă ai poeziei ca poezie, aşa cum si dreptul la proză ca proză nu-l primise chiar oricine. Trebuia să-ți fi dovedit ataşamentul şi să fi dat probe de partinitate în primii ani ai „revoluției" ori pur si simplu să ai un sprijinitor sus-pus, ca să ți se permită acum publicarea unor texte cit de cil acceptabile.

Cu o fibră autentică de *poeia vatcs,* Mihai Beniuc scrisese înainte de 1948 o poezie marcată de frenezia şi patosul **expresionismului** militant si rebel. Cu accente de mesianism social, versurile din *Cnilece ele pierzanie* (1938) respingeau efuziunile sentimentale şi sfidau, prin figurația lor eseniniană, îndrăzneală şi păgînă, convențiile obositoare ale tradiționalismului gîndirist.

Nu cal'tatea unor asemenea versuri robuste şi năvalnice, hrănite din subiectele istoriei naționale şi din motivele folclorului, i-a dat însă dreptul de a face loc în voJume∧e ∧e după l 960, unei poezii cît de cit plauzibile, revenite în matca ei lirică- în ochii organelor de partid şi ai cenzurii nu aveau nici un preț atitudinile tumultuos-revoluționare şi profetice de dinainte de război ale poetului care, luînd chipul şi barda „flăcăului de pe Crisuri", amenința că va ivi o lume nouă" şi va face să țîşnească „şuvoaie mari de ape". Contase, în chip decisiv, doar şuvoiul zecilor de volume „pe linie" din anii '50 ale autorului *Mărului de lîngă drum* (1954), cu mii de versuri lozincarde care afirmau fidelitatea față de partid şi de stăpînii lui de la Moscova.

Numai autoritatea pe care o dobîndise astfel şi pe care o fortificase şi prin funcția de preşedinte al Uniunii Scriitorilor (devenită o satrapie unde Beniuc îşi putea rezolva toate complexele) i-a îngăduit să strecoare ici-colo versuri notabile, de tonalitate elegiacă, cîteva strofe bine dăltuite şi chiar poezii întregi de factură clasică, unele antologabile.

Deşi, proporțional, poezia de lirism veritabil (pe tema timpului care macină, de pildă) e copleşită de cea propagandistică, a alămurilor asurzitoare, simplul fapt că ea figura în volumele lui Beniuc i-a asigurat acestuia o poziție-cheie în canonul de tranziție din jurul anului 1960. Chiar dacă aceste „scăpări", aceste forme de beletristică autentică nu aveau nimic excepțional şi strălucitor în ele însele, fiind, de fapt, nişte biete zdrențe ale poeziei antebelice, ele au primit laude absolute şi girul criticilor (şi nu numai al celor dedicați cu trup şi suflet propagandei de partid).

Tot astfel, Eugen Jebeleanu exprimase în cîteva texte antebelice exasperarea şi revolta lui, anunțînd, în spirit avangardist, o vreme a dezastrelor mărețe. Nu aceste poeme vaticinare de mai demult, scrise uneori în vers alb, i-au convins pe cenzori, şi nici măcar articolele jurnalistului de slînga nu au fost argumentele care i-au dat „libertatea" de a publica fastuosul, supradimensionatul poem *Surfsiil Hiroşimei* ori „parabolele", meditațiile pe teme etice, elegiile şi satirele care i-au creat o aură de mare şi îndrăzneț poet al cetății.

Ca să devină, la începutul anilor '60, autorul prestigios, constant supralicitat de către critici pentru copleşitoarea „dimensiune tragică" a unui poem „savant", cu lungi descrieri, comentarii şi reflecții plicticoase - cum ne apare astăzi *Sunsnf ffiroşifrfff—,* F. Jebeleanu a coti/al serios la zestrea ruşinoasă a realismului socialist. Inchinînd ode soldatului sovietic, îniierîndu-i pe imperialiştii anglo-saxoni. aiîjători la război, glorificînd, cu un limbaj voit pedestru, în interminabile si comice povestiri pe versuri (după modelul sovieticilor), viața ele colhoz *(în wtnlliriSiillid)* ori figuri istorice revoluționare (A//rc,sc»).

el si-a putut permite introducerea unor pasaje cu imagini halucinante (despre bombardamentul atomic) ori pastelate (cele descriind seara de dinaintea cataclismului). Aceste fragmente alungau întrucîtva senzaţia de făcătură didactică şi greoaie a *Surîsului Hiroşimei.* Iar, mai apoi, a putut să „cuteze" să publice volume care conţineau şi elemente de lirism veritabil, apte să echilibreze talgerul cu moloz propagandistic si platitudini reportericeşti.

Un caz special l-a reprezentat A.E. Baconsky, redactor-şef, din 1954, la revista *Steaua,* pe care o conduce în spirit duplicitar, publicînd atît laude la adresa părinţilor comunismului şi a lui Gheorghiu-Dej, ori blesteme la adresa Wall Street-ului, cît şi timide versuri elegiace rupte de „realitatea vremurilor noi". Acestea din urmă erau semnate fie de el, fie de tineri poeţi precum Nichita Stănescu (debutat în 1957) şi Petre Stoica. Evoluţia estetică a celui ce scrisese celebra strofă „Si mai trece-o noapte, şi mai trece-o zi / Se ascute lupta dintre clase / Şi chiaburii se arată-a fi / Elemente tot mai duşmănoase" a fost cea mai spectaculoasă dintre toate schimbările la faţă din acei ani.

El îşi va renega oficial oportunismul poeziei de început si, cu un curaj ce a părut nebunesc, şi-a publicat cuvîntarea ţinută la primul congres al scriitorilor (1956), unde a anunţat, apelînd la citate din Belinski, despărţirea de conceptele rudimentare ale realismului socialist, precum şi dreptul poeziei la „demenţa" care converteşte realitatea în lirism. Volumul de versuri *Fluxul memoriei* (1957) confirmă această radicală modificare de optică, ce a părut politrucilor o sfidare de neiertat, iar cititorilor un uimitor semn de vremuri noi.

în situaţii similare s-au aflat şi alţi autori de versuri festiviste, lozincarde, tributare militantismului de circumstanţă - din anii '50.

La începutul anilor '60, Veronica Porumbacu, după un lung concubinaj cu „viitorul comunist", ne învaţă să degustăm bucuriile simple ale prezentului *(Dimineţile simple,* 1961). Iacobinul Dan Deşliu atrăgea atenţia asupra *Minunilor de fiecare :i* (1962), iar odiosul stegar al violenţei sîngeroase de clasă. Eugen Frunză, îşi lasă acum la vedere faţa lui blajină de elegiac. Furtunosul revoluţionar Victor Tulbure dălluieşte stihuri elegante. Ion Bănuţă devine ironic sub semnul unui diavol comprehensiv. Nici pînă astăzi nu ştim dacă Măriei Banus i-a venit greu sau uşor să treacă de la *Strungul, plugul şi condeiul,* de la *Ţie-ţi vorln'sc. Americă! (*1955) si *Se-arată lumea* (1956) la o poezie de reflecţie ironică şi de esenţializare.

Tinerii recenzenţi (Nicolae Manolcscu. Eugen Simion) debutaţi in jurul anului 1960 au intrai în iarmarocul literaturii plini încă de admiraţie fală de asemenea tresăriri artistice elogiate de criticii mai vîrstnici (Ov.S. Crohmâlniceanu, Lucian Raicu, Paul Cîeorucscu).

La rîndul lor, tinerii poeți care își publicau atunci primele cărți (Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei ş.a.) au observat că rețeta aceasta bazată pe un melanj de poezie lirică şi de versificare pe teme ideologice a fost acceptată de activiştii culturali ai partidului şi că, pînă la urmă, aceştia au început s-o recomande ca pe o cale a compromisului politico-literar care putea mulțumi pe toată lumea.

S-a făcut, atunci, un pas important spre jocul complex şi savant de mai tîrziu, în care vor intra, motivați divers, de la etapă la etapă, sub presiunea - schimbătoare - ideologică şi politică, cenzorii, forurile de partid, criticii şi producătorii de literatură.

Cenzura şi supervizorii ei din aparatul P.M.R. începuseră să nu mai intervină, direct şi în spirit coercitiv, în actul creator, prin impunerea unor teme şi stiluri obligatorii. Prevalîndu-se de monopolul editării şi avînd în subordine detaşamentul din ce în ce mai bine şcolit (si reciclat din vreme în vreme) al redactorilor de carte, secțiile propagandei de partid practicau față de pocăiți, de reeducați, de reveniții în literatură şi mai ales față de tinerii debutanți o politică mai subtilă, în care se combinau „sugestia prietenească" şi indicarea clară a zonelor tabu.

Serviciile de propagandă, care inventaseră sau acceptaseră formula lui „dă-ne ceva şi nouă şi vezi-ți de treabă", se arătau mulțumite de această diversificare inofensivă - credeau ele - a posibilităților artistice. Ea era cauționată şi sprijinită de o critică din ce în ce mai deschisă înnoirilor si care primise, indirect, o doză de curaj din direcția reapariției în conştiința publicului a modelului artistic al marilor noştri poeți, redați atunci culturii naționale (Arghezi, Goga, Blaga).

Peisajul aparițiilor editoriale ale acelor ani este deconcertant. Puțini poeți mai respectau în totul, în literă şi spirit, conduita artistică oficială, care nu era, chipurile, alta decît aceea de dinainte de 1960. Grupul „fidelilor", al nestrămutaților în credință era sprijinit de „foruri", ca şi înainte, cu toate mijloacele băneşti si de „prestigiu", dar fără tragere de inimă.

începuseră să fie preferați poeții care alternau plachetele ce proslăveau realizările partidului cu cele în care se practica o poezie cantabilă, cuminte, de factură romantică, clasică, sămănătoristă sau chiar simbolistă. Ori cei care dădeau, în două-trci poezii, cezarului ce era al cezarului, pentru ca apoi să îndrăznească să „aspire", în celelalte poezii, să atingă nivelul estetic al premodernilor noştri.

Multă vreme, prin astfel de volume *de* versuri care favorizau şlefuirea **ţtistică,** performanța plastică şi pro/odică în interiorul unei tematici lotu.şi iitate, pocii precum cei amintiți m.ii sus caroia li se adau»ă si alții: Ion

Horea, Violeta Zamfirescu, Tiberiu Utan -, lipsiţi de vigoare şi de o veritabilă forţă artistică, au intrat şi au rămas în canonul oficial, blocînd multă vreme procesul primenirii lui şi dezorientîndu-i pe cititori şi pe critici. Aceştia din urmă socoteau că simpla individualizare a expresiei şi însăşi ieşirea ei din previzibilitatea şi didacticismul realismului socialist însemnau sau păreau să reprezinte un cîştig major.

Puşi constant în circulaţie prin sistemul editorial, prin publicarea lor neîntreruptă în ziare si reviste, beneficiind de recenzii binevoitoare chiar din partea celor a căror semnătură crea şi distrugea, în anii '50, biografii, luaţi în seamă - inerţial şi prin reflex de imitaţie - şi de criticii tineri, aceşti poeţi modeşti din „vremea tranziţiei" au întîrziat nepermis de mult intrarea în drepturi depline a generaţiei lui Nichita Stănescu şi Marin Sorescu.

Ei s-au simţit frustraţi de cariera rapidă şi spectaculoasă a reprezentanţilor generaţiei '60. De ostilitatea lor abia reţinută au profitat organele puterii, care au mizat totdeauna pe acest soi de invidie artistică. Ele i-au folosit ori de cîte ori aveau nevoie să tempereze dorinţa de schimbare a tinerilor poeţi şaizecisti, iar, după nefastul an 1971, au făcut din mulţi dintre ei instrumentele reîndoctrinării ideologice iniţiate de N. Ceauşescu.

Aceasta era, în linii mari, situaţia poeziei în perioada de tranziţie de la dogmatismul realismului socialist la liberalizarea relativă.

Nu trebuie subestimată cantitatea de poezie partinică publicată - şi atunci, ca şi în deceniul 6 - cu sprijinul şi la îndemnul direct al aparatului propagandistic. Si mai ales nu trebuie ignorate — în perspectiva evoluţiei fenomenului poetic românesc - formele hibride care se născuseră, sub umbrela temelor ,.m>iri", prin concesiile făcute expresiei individuale, artisticităţii, plasticităţii fragmentare; „reţetele"' abile ale volumelor în care proporţia de poezie „pe linie" era în continuă scădere, pe măsura relaxării presiunii politice şi a stingerii „luptei de clasă".

In special aceste mixturi artistice şi editoriale reprezintă ceea ce, în jurul anului 1960, dorea cu adevărat partea cea mai „cultivată", mai „luminată" a aparatului de partid. Cealaltă parte, nucleul dur, „şoimii" (prezenţi, cum se ştie, în oricare din regimurile **democrat-populare),** ar fi năzuit să prelungească, fără mari modificări, starea poeziei realist-socialiste din anii ei cei mai întunecaţi.

Atitudinile ambigue ale membrilor aparatului de partid cu funcţii importante şi putere de decizie s-au rcpercuial asupra evoluţiei fenomenului artistic.

Dovada că prezența încă pregnantă a poeziei care satisfăcea în chip direct sau indirect deziderațele partidului a avut o mult mai mare înrîurire decît se crede asupra fenomenului poetic în ansamblul lui este chiar deruta axiologică, de care vorbeam, din anii 1960-l965. La ea au contribuit - ca de regulă în istoria literaturii române - criticii noştri, mereu speriați de ceva, atunci temători că pînă şi modestele manifestări artistice ale acelor ani ar fi putut fi într-o zi lichidate de regim, un regim care continua să sprijine poezia partinică.

Aşadar, dacă pînă la sfîrsitul anilor '50 pentru autoritățile comuniste nu trebuia să existe decît agitatorul-poet, la începutul anilor '60 ele ar fi dorit ca poetul să fie ***şi agitator.***

Ca un semn al schimbării ce era pe cale să se producă în plan politic, din 1963, Uniunea Scriitorilor din România (fondată în martie 1949 ca instrument stalinist de control al vieții literare) a reînființat instituția premiilor literare. Această instituție o înlocuia pe aceea a Premiilor de Stat clasa I, de care au beneficiat în deceniul abia scurs poeți ca A. Toma *(Cîntul vieții),* Dan Deşliu ***(în** numele vieții),* Mihai Beniuc, Cicerone Theodorescu, Marcel Breslaşu etc.

Premiul Uniunii Scriitorilor a fost acordat, în 1963, volumului *Aventuri lirice* semnat de Geo Dumitrescu, care, după o tăcere de 17 ani, pune la un loc versuri scrise între 1938 si 1962. Anumite „alese" versuri. Premiat de Fundațiile Regale cu ani în urmă, Geo Dumitrescu nu era un poet insignifiant, dar volumul *Aventuri lirice* nu-l reprezintă atît pe poet, cît mai cu seamă ilustrează această complexitate a raporturilor creatorilor din acea perioadă cu autoritățile comuniste. Sînt aici (începînd de la titlu) cîtcva semne care par să anunțe regenerarea, după o lungă amnezie, a lirismului românesc: mici molecule de erotism şi sentimentalism, o anume prospețime a limbajului, o „cutezanță" în vehicularea de termeni socotiți altădată primejdioşi *(aventură, metempsihoză, diafan, suflet, potopul lui Noe, Adam, arome vrăjite),* o anume vioiciune stilistică şi, mai ales, surpriză!, un înveliş de ironic, o ironie — fireşte - cuviincioasă.

Doar trei-patru piese ies din actualitatea fals militantă si refac legătura cu atmosfera poeziei de tinerețe, în rest, nu descoperi decît o vibrație suspectă, o alergare neliniştită printre lozinci şi simboluri roşii, intensificări retorice viclene şi neputincioase. Ioana Pîrvulescu considera, înlr-un serial din *România literară,* că a fost vorba de o încercare nereuşită ele evadare a lui Geo Dumitrescu din universul simbolurilor de tinichea, în care „Fugarul" e ajuns din urmă de propriile fantasme roşii, risipindu-şi şi ultima rezervă de lirism.

Criticul probabil cel mai reprezentativ pentru această epocă de tranziție
a fost Paul Georgescu, premiat şi el, în anul următor (1964), pentru volumul
Păreri literare. Analizele sale, ca si intuițiile, de altfel, sînt strălucite, dar
judecățile de valoare sînt dependente de codul şi lozincile vremii şi par astăzi
a fi puse, cu abilitate, în slujba carierei scriitorilor, a recunoaşterii lor oficiale
şi a uşurării contactelor lor ulterioare cu cenzura. Este demnă de remarcat
perversitatea atitudinii criticului, care, deşi vede bine ce e de văzut, elogiază,
cu cinism, tocmai concesiile conjuncturale, slăbiciunile partinice, de pildă,
ale lui Nichita Stănescu (cel din *Cîntec pe o schelă de aluminiu, Inscripție pe
un baraj, Sensul oțelului,* poeme aflate în volumul din 1960, *Sensul iubirii).*

Pînă şi scriitori foarte tineri (cu excepția notabilă a unor oameni ca
Ileana Mălăncioiu sau Mircea Ciobanu) au înțeles, vai, foarte repede care sînt
avantajele acestui pact dezonorant, în fond, cu autoritățile (reprezentate de
critici şi de redactori de carte). Au intrat în arenă pe acordurile unui vals
amăgitor - un „Mefisto-vals", în formula fericită a Ioanei Pîrvulescu. Nu
puțini vor sfîrşi prin a se simți bine în brațele lipicioase ale partenerului atot-
puternic, la pieptul lui păros, muncitoresc.

în concluzie, produsele acestea literare (proză şi poezie), deşi sub va-
loarea celor interbelice, s-au impus şi s-au legitimat tocmai pentru că le semă-
nau, uneori pînă la pastişă, şi puteau fi recunoscute tehnici, procedee, registre
lirice aparținînd unui reper mitic, unei Atlantide pierdute. Recitind volumele de
debut ale celor mai mulți dintre poeții şi prozatorii postbelici rămaşi în ma-
nuale, sesizezi fără efort că înviorarea unui aer stătut a fost luată drept înnoire.
Vor mai trece cîțiva ani pînă vor începe să se audă - în cărțile aceloraşi şi în
cele ale debutanților colecției *Luceafărul* - vuietul unei veritabile mari poezii.

însă numai numele celor care au ocupat golul au rămas pe buzele noas-
tre, căci ei erau nimbați de eroismul cu care păruseră a-şi fi cîştigat dreptul la
sentimente personale. După atîția ani, ne simțim încă ataşați de acele prime
încercări fragile de poezie, deşi ştim mai bine decît ieri că ele reprezentau, ca
Și proza dezideologizată, *diversiunea sugerării normalității,* proba potentelor
înnoitoare ale literaturii socialiste care, iată, este viabilă.

Era vremea concesiilor tactice şi propaganda însăşi primise misiunea
demonstrării posibilităților reformatoare ale puterii de la Bucureşti. Reedi-
tarea timida - chiar aşa trunchiată si presărată de croşete, cum era - a lite-
raturii clasicilor, readucerea în conştiința publică, cînd discreta, cînd vi/.ihilă.

a scriitorilor marginalizaţi (cazul Blaga) sau aflaţi *pe* vechile liste negre ale anilor '50, atenuarea exceselor ideologice şi a atitudinii iritant antiromâneşti a istoriografiei rolleriste a aceloraşi ani '50, traducerile din ce în ce mai numeroase (şi nu numai din literatura rusă şi sovietică) erau şi ele semne ce păreau să anunțe şi să confirme o îmblînzire a regimului.

Oricare au fost consecinţele ulterioare ale acestor mici concesii, toate au fost iniția] argumentele propagandistice, vicleniile tactice ale unei conduceri politice staliniste, înfricoşate de a fi înlocuite prin voia teribilă a Marelui Frate.

I. REORIENTAREA POLITICA A ROMÂNIEI DUPĂ 1964. FANTASMA LIBERTĂȚII

Aduşi la putere cu ajutorul tancurilor sovietice, comuniştii români se aflau acum în situația oarecum bizară de a simți ca din ce în ce mai stînjenitoare ingerințele sovieticilor- şi rolul lor de stăpîni, brutali şi aroganți, peste interesele României. Măsurile cosmetice trebuiau completate cu acțiuni inteligente si ferme.

Astfel, nu atît din ataşament adînc pentru țară, ci, mai sigur, din dorința de a-şi consolida puterea amenințată de Moscova, Gheorghe Gheorghiu-Dej si cîțiva din oamenii lui au inițiat, pînă la urmă, un proces de reorientare politică, înşelînd vigilența Kremlinului prin nenumărate gesturi de umilință şi obediență, jucînd rolul slugilor smerite, conducătorii români (între care s-au remarcat 1. Gh. Maurer şi fostul agent sovietic E. Bodnăras) au izbutit să-l convingă pe Nikita Hruşciov că regimul comunist din România este atît de sigur, încît nu e nevoie de prezența trupelor sovietice.

Proclamată ca probă a superiorității orînduirii socialiste şi folosită propagandistic chiar de N. Hruşciov în forurile internaționale, plecarea din România a diviziilor sovietice a constituit, însă, prilejul şi începutul unui proces de delimitare treptată a politicii conducerii româneşti de indicațiile Kremlinului. El a culminat cu declarația din aprilie 1964 a partidului, care consfinţeşte un anumit grad de independență a politicii noastre externe, o luare în considerare mai clară a intereselor poporului român, o redescoperire a importanței problemei naționale şi a sentimentelor patriotice, atîta vreme reprimate.

Aceste schimbări de optică - oricare ar fi fost motivația lor pragmatică sau ocultă - au avut, cum se ştie, un ecou formidabil. Intensificarea relațiilor cu lumea occidentală, eliberarea, în acelaşi an, a miilor de prizonieri politici au convins o mare parte a populației (şi chiar a intelectualității timorate şi sceptice) că măsurile sînt autentice şi că s-a schimbat, cu adevărat, ceva.

Regimul a primit o doză mare de oxigen şi, pentru prima dată după 15 ani de teroare, politica oficială a început să se bucure de o anumită simpatie populară şi să trezească speranțe în cercurile intelectuale. Măsurile cosmetice inițiate mai devreme - din teamă şi spre a fi pe placul Moscovei - pentru sugerarea „dezghețului" (înainte de 1964) începeau să aibă o acoperire națională şi să pară a fi fost gîndite în perspectiva aceleiaşi schimbări fericite de macaz. P.M.R. părăsea „internaționalismul" sub care se ascundeau interesele ruseşti.

Organele propagandei de partid constatau succesul nemaivăzut al mişcării de redescoperire a valorilor naționale şi luau act cu plăcere de echivalarea acesteia, în zona de speranțe a intelectualității, cu liberalizarea, cu democratizarea şi deschiderea politică, îndelung aşteptate. De această confuzie se va folosi şi Ceauşescu, după 1965, spre a-şi fortifica puterea, reorganizîndu-şi angrenajele propagandei şi, grație ei, va găsi sprijin multă vreme regimul lui printre intelectualii cărora nu le venise ceasul trezirii. Este exact lucrul pe care l-ar fi făcut şi Gheorghe Gheorghiu-Dej dacă nu ar fi murit la numai un an de la îndrăznețul său gest din aprilie 1964, un an în care cultul personalității lui începuse să ia proporții ceauşiste.

Pentru că ne puteam permite acum să fim patrioți, să ne recuperăm trecutul şi să ne opunem pretențiilor imperialismului sovietic, se cuvenea să ne regăsim şi libertatea de gîndire, pierdută o dată cu venirea ruşilor. Cu cît exorcizarea răului din afară era mai viguroasă, cu atît ni se părea că devenim mai liberi, că nu avem cum să nu devenim mai liberi.

Evoluția regimului urmaşului lui Gheorghiu-Dej ne-a dovedit cu asupra de măsură că ne înşelam. Numai că şi fenomenul literar, oricît ar fi fost expus înrîuririi ideologice, îşi are legile lui, puterea lui de a fi şi de a evolua altfel decît şi-ar fi dorit-o partidul, care nu a încetat, de altfel, niciodată să considere creația artistică drept „o rotiță si un şurub".

Un dezgheț de nestăvilit. Favorizarea, din rațiuni propagandistice, a liberalizării artistice

Nu ştim cîți dintre viclenii noştri culturnici au putut să prevadă consecințele „nevinovatelor" libertăți permise pentru sugerarea „dezghețului" şi a normalității. Ce s-a întîmplat cu sistemele totalitare închise care au executat minuscule deschideri tactice, în numele unei strategii de durată, a avut loc, în mic, şi în cadrai restrîns al subsistemului literar. In chiar spiritul „dialecticii" lor de partid, după o vreme, strategia avută mereu în vedere a fost măcinată şi fatalmente compromisă de către aparent neînsemnatele concesii tactice, care, prin amplificare treptată, au schimbat centrul de greutate şi datele ecuației, configurîndu-se, anunțîndu-se ca posibilă nouă strategie.

Pe nesimțite, în mai puțin de un cincinal, literatura scrisă la începutul deceniului 6 a început să pară uşor ridicolă şi, grație curajului pe care l-am căpătat prin „Tezele din aprilie" 1964, chiar oribilă. Totuşi, în setul de priorități ale secțiilor specializate ale partidului (unde continuau să activeze destui stalinişti în travesti), teme precum „prezentul de luptă şi efort", „figura constructorului comunist", „realizările socialismului biruitor" continuau să figureze. Se prefera, însă, tratarea lor în felul în care scriitorii de la sfîrşitul anilor '50 izbutiseră cu dificultate să o facă.

Ceea ce fusese atunci socotită *literatură tolerată* devine acum *literatură agreată.* „Abaterile" de la vechile matrițe realist-socialiste capătă gir oficial si forurile ideologice recomandă, de pildă, editurilor publicarea chiar a acelui tip de volum - apărut sporadic înainte de 1960 - în care redactorul condiționa tipărirea unor poezii de dragoste (romantic-idilice, pasional-declarative, nostalgic-declarative) ori chiar a unor poezii de notație „intimistă" si de reflecție, de includerea unui număr de „bucăți" pe linie.

„Bătălia pentru tematică" nu se încheiase. Propaganda nu renunță la propagandă, dar o vrea implicită sau cit mai puțin stridentă şi, eventual, contrabalansată de o literatură acceptabilă. Se constată, însă, de pe acum, un ienomen specific aparatului de partid specializat: oficial, el recomandă şi prescrie - mai mult sau mai puțin limpede un tip de literatură depăşit de evoluția - greu acum de stăpînit - a fenomenului artistic, dar care cu cîțha ani înainte luscse, în bună măsură, respins şi ullicat.

Cu toate acestea, pentru că trebuia distrus cultul, încă puternic, al predecesorului, Nicolae Ceauşescu a favorizat tendinţa de schimbare a mentalităţii artistice şi a codului estetic, care a transformat şi literatura dejistă în termenul negativ al comparaţiei şi, pînă la urmă, într-un vis urît.

între 1965 şi 1971 a existat un răstimp în care, spre deosebire de oricare alt loc din Est, în România s-ar fi putut publica lucruri realmente îndrăzneţe, dacă am fi avut ce şi dacă sertarele scriitorilor nu ar fi fost aproape goale, ca şi în 1990. „Tînărul" secretar-general miza din ce în ce mai tare pe cartea democratizării şi a naţionalismului, trudea la alcătuirea portretului său luminos; intelectualii se lăsau înşelaţi, Occidentul nu mai puţin.

Proza se străduia să se întremeze, fie reluînd, fie adoptînd şi adîncind, după puteri, creaţia interbelică, fie reluînd şi adaptînd superficial, la repezeală, inovaţiile, deja perimate, ale „noului roman" francez, în spiritul tradiţiei noastre de „progres prin imitaţie". Poezia făcea marile ei experienţe şi profita, ca niciodată în istoria genului, de acest răgaz în care a fost înregistrat un număr incredibil de debutanţi. Pentru regim, ei erau nebunii inofensivi.

O contribuţie importantă la această efervescenţă poetică au avut-o cele cîteva cenacluri din epocă, între care trebuie menţionat cel condus de poetul Miron Radu Paraschivescu *(Luceafărul).* Numele unor viitori mari poeţi apar pentru prima oară în revista *Steaua,* în revista *Povestea vorbei,* editată de acelaşi M.R. Paraschivescu (în chip de supliment al revistei *Ramuri* din Craiova) şi, de la o vreme, în revista *Echinox* de la Cluj. Colecţia *Luceafărul* (apărută mai întîi la Editura pentru Literatură, apoi la Editura Tineretului) va fi locul unde cele mai multe talente poetice îşi vor publica primul lor volum.

Noua generaţie de critici reuşise să creeze — fapt extrem de important - un curent de opinie estetizant. Şi, cum se va dovedi nu după mult timp (1971), ireversibil estetizant.

Şi cine ştie în ce fel ar fi evoluat literatura si cultura română dacă mintea ageră a secretarului, stimuiată de sugestii coreeano-chineze şi de drogul puterii, nu ar fi intuit ce poate stîmi acumularea aceasta de „libertăţi", formarea unei noi elite politice şi intelectuale, nepătate de vreun trecut „dubios", dificil de manevrat şi de supus şi din mijlocul cărora scîntcia e gata oricînd să ţîşnească.

Readaptarea temelor propagandei. Menținerea - în regim de avarie - a temelor propagandistice

Ca pîrghie a puterii, propaganda continua să acționeze în toate domeniile vieții, folosindu-se şi de mijloacele nobile, prestigioase ale literaturii. Oricît de binevoitoare ar fi părut, după 1964, atitudinea culturnicilor față de ei, oricît de sincere baterile tovărăşeşti pe umeri cu care erau alintați, din cînd în cînd, scriitorii nu au încetat nici un moment să fie considerați instrumentele unei neîntrerupte ofensive ideologice. Mai sensibile, mai greu de mînuit decît cele întruchipate de oamenii presei sau ai radioului, dar, cu puțină abilitate şi cu oarecare instrucțiuni de folosire, utilizabile. Au fost evaluați, clasificați şi prețuiți ca atare, iar literatura a continuat să fie considerată un „şurub" şi o „rotiță" chiar şi atunci cînd, transpirînd de fericire, scriitorii erau încredințați că, undeva, sus, după atîtea erori şi rătăciri proletculte, s-a înțeles, în sfîrşit, că, spre a fi viabilă, arta are nevoie de o anumită autonomie, fie şi relativă.

în chiar răstimpul radios 1965-l971, în care scriitorii respirau uşurați, mirîndu-se de cîtă considerație, de cîte avantaje şi de cîte libertăți au parte, ei se aflau în serviciul unei propagande care îşi schimbase obiectivul tactic. La imaginea României în lume se trudea cu sîrg, fireşte, în beneficiul altei imagini. Pe afară se vopsea, de zor, gardul. Iar scriitorii, prin creația lor „descătuşată", „plină de avînt", erau desemnați să doyedească tuturor denigratorilor posibili, celor ce nu credeau în experiența primăverii româneşti, „bogăția stilurilor", proprie socialismului nostru inițiat şi orientat de un om plin de bunăvoință, atent şi înțelept, decis să rupă cu erorile trecutului şi pe care numai presiunea rusească îl împiedică să ducă „pe noi culmi" binele general.

Cînd etapa de consolidare a puterii personale se va fi încheiat, scriitorii vor avea dovada că rolul pe care îl rezervase pentru ei propaganda luase sfîrşit: li se va aduce aminte, cu brutalitate, că nu puteau aspira a fi mai mult decît au fost destinați să fie si în 1950. De altfel, cum am mai spus, o parte din temele ideologice mai vechi - supuse unor nuanțări, unor transfuzii si unor operații chirurgicale - au rămas în circulație si niciodată nu au fost abandonate de autorități, oricît de puțină alenlie au trc/Jl criticilor de prestigiu.

Proza, în special, a fost aleasă să facă serviciile de rigoare si să reflecte, cu prețul coboririi nivelului estetic, dorințele partidului. Legătura, semnaiată pe vremuri de Sari re, între proză si ideologie se confirmă din plin acum. Literatura agreată de oiicialităti si care oferea şansa publicării imediate si :'

difuzării excepţionale a continuat, aşadar, să fie servită, ani la rînd, de numeroşi condeieri de duzină, apăraţi şi susţinuţi mereu de o grupare de critici de duzină, afiată în slujba regimului şi respectînd cu religiozitate schimbările de optică pe care le aduceau plenarele C.C. al P.C.R.

Destui prozatori debutaţi după 1960 şi chiar după 1964, deşi au avut norocul de a nu mai fi constrînşi să se supună normelor rigide ale realismului socialist, nu s-au emancipat cu totul de sociologism şi nici de dezideratele, formulate acum mai puţin ostentativ, ale propagandei. Poate că nici nu şi-au dorit vreodată cu adevărat acel climat de libertate absolută în care doar valorile pot supravieţui. Ei aveau acum la îndemînă o nouă reţetă care ţinea atent seama de „dezvăluirile" pe care partidul le făcuse şi le mai făcea, din cînd în cînd, în legătură cu greşelile trecutului dejist şi cu abuzurile lui. în chip tot stereotip, erau înfăţişate unele mici „neajunsuri" ale socialismului, erau „zugrăviţi" veridic funcţionari de partid odioşi (mai rar prim-secretari), rolurile pozitive le erau atribuite „cadrelor" inculpate pe nedrept şi reabilitate de partidul condus de „tînărul prim-secretar". Cele mai multe cărţi de acest fel au personaje recrutate din intelectualitatea tehnică şi, ca temă, lupta cu inerţia. Spiritului inovator (favorizat, se înţelege, de Nicolae Ceauşescu şi de echipa lui) i se opune cel de rutină, întreţinut de birocraţi şi carierişti. Activiştii cinstiţi se autoexaminează critic, acuzîndu-se cu asprime de atitudinile dezonorante din trecut, de comoditate şi laşitate.

Cei mai abili în dozarea „conflictelor" şi în aplicarea unor asemenea trucuri de efect minor au fost, printre alţii, Al. Simion, Petre Sălcudeanu, Corneliu Leu, Platon Pardău, Vasile Barem, Corneliu Ştefanache, Mircea Radu lacoban. Trebuie menţionat, în mod special, Dumitrii Popescu - personaj atotputernic din aparatul propagandei, care a orchestrat naşterea cultului deşănţat al personalităţii lui Ceauşescu. De la un moment anume al carierei sale de politruc. Dumitru Popescu (supranumit de scriitori „Popescu-Dumnezeu") a început să arate cum trebuie scrisă literatura, clînd la iveală cîteva plicticoase eseuri romaneşti dilematice pe tema exercitării puterii în comunism.

în privinţa poeziei, lucrurile au evoluat şi mai rău, adică sub aşteptările secţiilor de propagandă, care au pierdut controlul asupra autorilor importanţi si nu au putut opri procesul de eliberare de orice urmă de dogmatism şi de configurare a autonomiei spaţiului liric. Tema eroului conducător, tema gloriei partidului şi a cuceririlor socialismului - abordate în silă, prin şantaj sau de către grafomanii de serviciu — nu vor reuşi să se rcinstaure/.e în aria literaturii, unde nu mai erau obligatorii si exclusive, ca în anii '50. Temele acestea supravieţuiau în regim de derivă.

Primenirea propagandei.
Redescoperirea valenţelor patriotismului

Le va rămîne culturnicilor uşor descumpăniţi să apeleze la o temă al cărei succes era lesne de prevăzut, dacă te gîndeai la felul avîntat în care reacţionase intelectualitatea la gestul îndrăzneţ al delimitării de Moscova prin publicarea „Tezelor din aprilie" şi „prelucrarea" lor în „colective de oameni ai muncii". Tema patriei, dar a patriei socialiste, pline de mîndre construcţii socialiste, fusese împinsă în faţă ceva mai înainte, la început timid, căci în Comitetul Central erau încă destui adepţi ai internaţionalismului proletar şi ai „patriei" sovietice. O preluaseră, din proprie iniţiativă, şi cîţiva din poeţii cu simpatii de dreapta, ieşiţi de curînd din puşcăriile comuniste, întrucît subiectul acesta are şi va avea totdeauna o ciudată înrîurire asupra unei anumite specii de intelectual, cu un anumit număr de circumvoluţiuni.

Cînd, în 1968, groaza de a fi înlocuit l-a transformat pe conducător în erou şi cînd a crescut vertiginos, chiar printre prezumtivii opozanţi, valul cererilor de intrare în partid, s-a creat, pe fondul antisovietismului nostru funciar şi al naţionalismului coagulant, o adevărată „bază de mase" pentru o organizaţie privită pînă atunci cu ostilitate. Se vor fi mirat, în acel fast moment, pînă si dinozaurii internaţionalişti ai minusculului şi românofobului partid comunist de la slîrşitul războiului de ce se poate întîmpla cînd atingi la urechea românului coarda pe care altădată nu aveai cum să o atingi fără să te aştepţi la cinci ani de închisoare.

Din spaimele subconştientului, din amintirea vagă şi persistentă a nedreptăţilor seculare făcute de vecinul de la Răsărit, din teroarea aplicării doctrinei Brejnev a renăscut, s-a reactivat, s-areîntemeiat *Munci mitul patriei primejduite,* la înfiriparea căruia contribuise, în secolul trecut, în plan literar, Eminescu.

Revenirea factorului naţional în scena istoriei comunismului nu a fost un fenomen tipic românesc, cum au lăsat să se creadă conducătorii partidului Şi ideologii lui. în U.R.S.S., sub Stalin (în vremurile dramatice ale retragerii Anualei Roşii clin faţa diviziilor germane), s-au deschis supapele nalionalisfpului rus si ale credinţei. Albania. Coreea de Nord. China au dat comunisBuilui lor o coloratura naţională, iar Ungaria, Bulgaria si chiar R.D.G. şi-au recuperat trecutul si au recurs, ori de cile ori a t'osi nevoie, la o retorică

patriotică. Lipsurile stînjenitoare, cenuşiul existenţei cotidiene din socialism, eşecurile politicii sociale trebuiau compensate cu ceva, şi patriotismul, ca diversiune, avea şi avantajul că este în măsură să legitimeze un regim.

E adevărat că, la români, discursul de acest tip a avut o mare eficacitate din cauza caracterului virulent antinaţional al comunismului adus de duşmanii tradiţionali în anii '50, a recuperării de după 1964 a intelectualităţii de dreapta ieşite din închisori si a neliniştii pe care o năştea postura noastră de insulă latină într-o mare slavă. Noii conducători ai partidului nu mai erau alogeni, ci români de extracţie rurală, cu obiceiuri şi mentalităţi rurale. Valorile naţionale au fost repuse în circulaţie, dar deformate şi remodelate, spre a putea să susţină proiectul comunist. Populaţia se lăsa manipuiată: ea era, ca să spunem aşa, mulţumită şi cu atît.

După ani de teroare, se instalase un sentiment de satisfacţie: puteai să vorbeşti cîte ceva şi despre ţara ta, despre istoria ei, puteai să te mîndreşti cu moştenirea ei culturală şi să răsufli uşurat că atentatul asupra fiinţei naţionale nu a reuşit.

Tema patriei primejduite

După 1964, ca orice subiect-tabu, aflat mai bine de 15 ani sub umbra ameninţătoare a puşcăriei politice, *patria* putea şi trebuia să-şi ocupe locul firesc printre temele lirismului postbelic. De fapt, privite lucrurile cu obiectivitate, nici nu părea să fi fost vorba, la început, de binecunoscuta temă impusă ideologic şi prin mijloace administrative mai tîrziu, în anii '80.

Ceea ce redescopereau atunci poeţii şi prozatorii alături de ceilalţi cetăţeni români era sentimentul demnităţii naţionale, mîndria de popor oprimat, strivit sub senilele Armatei Roşii şi sub teroarea slugilor ei comuniste. Cu alte cuvinte, nu despre o patrie socialistă mirobolantă începuseră a scrie poeţii, ci despre una care a izbutit să supravieţuiască în pofida tuturor samavolniciilor şi, mai cu seamă, în pofida politicii de deznaţionalizare sistematică promovate de Uniunea Sovietică. Era la mijloc o satisfacţie de obidiţi ai istoriei care exultă de o fericire idioată, se bucură că le-a mai rămas ceva după Marele Viol.

Poezii (ce ne par astăzi complet clişeizate) precum *Mumii, Bărbaţii, Miceul satului. Ct'norie. Trebuiau să poarte uit nume* din volumul *Poeme* de Marin Sorescu (premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1965) au putut fi socotite „îndrăzneţe şi dctabuizante" tocmai pentru că dădeau cu sîc - ca să ne exprimăm sorescian - ocupanţilor de care ne debarasaserăm de curind sau celor de demult (în care îi vedeam tot pe ruşi). Astfel de texte semnate de un poet

veritabi], nebîntuit de tentații conformiste, se ivesc mai curînd din sentimentul - nesimulat - al demnității vulnerate, din voluptatea regăsirii respectului de sine şi din satisfacția trecerii cu bine a hopului unei mari cumpene istorice.

Sînt la mijloc chiar *miturile primejdiei (mitul cetății asediate* şi *mitul complotului malefic,* cum sînt numite de mitografi), ca si complexele respectabilității, care, în chip tradițional, au fost, în literatura şi istoriografia română, surse de efervescență creatoare.

în consecință, sîntem îndrituiți să considerăm că impulsul spre o poezie de acest tip a fost autentic, iar succesul ei în epocă real, adică nepreparat în retortele secțiilor de propagandă. Pentru generația lui Sorescu era o temă nouă, incitantă, de neimaginat cu cîțiva ani în urmă, necunoscută discursului „poetic" din deceniul precedent. Avea sau păstra ceva din gustul fructului oprit şi merita interesul poeților, care, pentru prima oară după 1948, răspundeau astfel şi legilor pieței. Pentru Marin Sorescu (al cărui prestigiu s-a răsfrînt asupra acestui tip de poezie, impunînd-o conştiinței artistice româneşti), legile pieței au contat, din moment ce chiar el se află la originea acestui fenomen (proces) necunoscut interbelicilor: democratizarea limbajului poetic.

însă, pentru poeții generației lui, nu era singurul, pînă atunci, fruct oprit; existau destule teme şi destule moduri poetice ce se cuveneau încercate si reîncercate după pustiitoarea catastrofă a realismului socialist. Poeții tineri, reînvățînd legile uitate ale poeziei veritabile, nici nu aveau de gînd să se aşeze pe o direcție prioritară, cu atît mai mult cu cît erau oripilați de direcționările şi directivele de care cultura română avusese parte cu asupra de măsură.

Dar „propaganda de partid" a înțeles foarte repede că jinduita temă a patriei primejduite poate face loc, monitorizată inteligent, *temei patriei socialiste* şi o poate cauționa. De aceea a şi început să o favorizeze şi să o promoveze prin toate mijloacele ei specifice, verificate în timp. „Ajutat" fiind de semnăturile unor scriitori de talent (unii ieşiți, în 1964, din închisorile comuniste, grăbiți să se reabiliteze şi să servească regimul devenit suspect de generos), partidul a făcut să se vadă într-o lumină onorabilă culoarul pe care îl deschidea larg acum, sub ochii încă mirați ai scriitorimii. Evenimentele politice au grăbit şi netezit şi ele intrarea, accesul de bunăvoie pe acest coridor, acum oficial.

După venirea la putere a noului **secretar-general,** acesta - avid de prestigiu, cum s-a dovedit a fi - s-a arătat interesai de cîştigarea simpatiei intelectualității, de fapt, de lărgirea, şi pe această cale, a „bazei de mase" a partidului pe care îl reprezenta şi în interiorul căruia îşi întărea poziția. Aceasta [a] lost fortificată nu atît prin mişcările viclene de palat prin care îşi margiiui-

liza, treptat-treptat, opozanții, cît mai ales prin provocările bine dozate, abile, la adresa politicii hegemoniste a Moscovei. Ele păreau a fi îndelung așteptatele gesturi de independență deplină și trezeau, în mintea îmbătată de speranțe nebune a nu puțini români de bună-credință, fantasma eliberării și chiar fantasma libertății.

Simțind în aer mireasma uitată a României mîndre și curate „ca soarele de pe cer" si reprimind, de curînd, dreptul de semnătură, botezul reînnoit al vieții literare socialiste, scriitorii cu simpatii de dreapta s-au bulucit să ocupe paginile ziarelor și revistelor cu poezii patriotice. Prin forța lucrurilor, acestea deveneau din ce în ce mai convenționale.

în 1968, în timpul invadării Cehoslovaciei de către trupele țărilor semnatare ale tratatului de la Varșovia (cu excepția României), poezia crescută din *mitul patriei primejduite* și-a atins apogeul și limita credibilității.

De la *tema patriei primejduite* la *tema Salvatorului* ei

Nicolae Ceaușescu nu avea cum să piardă prilejul consolidării puterii personale prin tema patriei. Și a făcut-o din plin, recurgînd la manevre și la formule din ce în ce mai operetistice, pe măsura lecturilor, din vremea claselor primare, din Bolintineanu, care i-au educat gustul literar, așa cum sumbra grandoare a construcțiilor staliniste, a cazematelor cu turnulețe de la Moscova, văzute în anu tinereții receptive, i-au format în chip decisiv gustul megastructurilor. Intelectualii tresăreau în fața exceselor mascaradei patriotice, a rococoului național, dar le acceptau, sub incidența logicii lui „dar mai rău fără rău" si încercînd să se convingă, să se autosugestioneze că de vină sînt activiștii mediocri din „aparat".

Tuturor celor sensibili la imaginea românului, blînd și hăituit, din cărțile de istorie ale tuturor generațiilor — imagine care se inspiră din mitul venit din preistorie, al străinului cel rău (care ne ocupă peștera și femeile) -, tuturor învinșilor si umiliților, tuturor pătimiților regimului stalinist, profesorilor de istorie, preoților, învățătorilor, militarilor activi sau deblocați, noilor promoții de activiști sau sec uri ști, care se lăsau pradă șantajului sentimental, aluziile acelea din poemele barzilor epocii la „rîurile noastre prescurtate" le provocau bufeuri de **încîntare,** frisoane de plăcere și un soi de speranță confuză, speranța slugii năpăstuite, băgate în seamă și răcorite prin osîndirca verbală a stăpînului nemilos.

Mitul patriei primejduite pregătea reușita propagandistică a mitului Salvatorului, iar țara cu „rîuri prescurtate", pîndită de peste tot de dușmani, era cîntată cu tilas îndurerat nu de dra«ul ci, ci al conducătorului, în mîinilc

căruia se aflau cheile libertății noastre. Neputînd să recunoască deschis cum si cît de uşor s-au lăsat înşelați, scriitorii au realizat cu destulă dificultate că patriotismul servea drept alibi întăririi dictaturii personale.

Dar, cum se întîmplă de obicei pe lume, tocmai excesul de manevre operetistice, mascarada naționalistă organizată de un partid care prea mult timp servise comandamente internaționaliste, precum şi sentimentul cititorilor şi ascultătorilor că nu chiar de patriotism e vorba într-o asemenea grandioasă punere în scenă au trezit suspiciuni şi, pînă la urmă, au compromis această extraordinară inițiativă propagandistică.

Tentative de reanimare a fervori! patriotice

Pentru ca mitul patriei primejduite să continue să iradieze conştiințele, să-şi prelungească puterea de înrîurire şi de coagulare după ce excesele au devenit obositoare şi criza regimului evidentă, puterea a mizat pe sunetele neliniştitoare de sirenă, pe ştirile teribile lansate din vreme în vreme, făcînd apel la intoxicare, la alarme inutile şi perpetue, la simulatoare de sunete, plimbări de ținte false. De la un punct anume, nici acestea nu vor mai avea efect, deşi istoria teribilă a țării face ca asemenea argumente să fie inepuizabile.

Sufocată sub maldărul de clişee, căzută, la sfîrşitul anilor '70, la nivelul jalnic de exigență, de deziderat propagandistic (susținut administrativ cu ajutorul eternelor, mereu eficacelor pîrghii editoriale), *tema patriei* va cunoaşte cîteva tentative de reanimare.

Una dintre acestea a reprezentat-o festivalul național *Cîntarea României,* în cadrul căruia grupuri bine alcătuite de scriitori făceau deplasări şi-si citeau creațiile în mijlocul „oamenilor muncii". Inițiat de o conducere politică din ce în ce mai antipatizată, acest „festival național" a legalizat, în fond, decesul fervorii patriotice şi a lăsat o lespede nemeritat de grea peste această temă poetică, făcînd-o să-şi piardă atributul de subiect liric. Motivul real al înființării festivalului a fost promovarea artiştilor „populari" si înlocuirea artei culte cu arta populară, singura care, în viziunea conducătorului, ar trebui sprijinită.

Cel ce se substituise partidului şi se identificase cu țara aceea jinduită, binecuvîntată, demnă de toate superlativele imaginabile, şi-a găsit un instrument excepțional de fortificare a puterii personale în persoana unui poet relativ tînăr, de un talent incontestabil şi care, la prima vedere, nu se număra printre cei uşor de manevrat. Cînd era vorba de menținerea şi sporirea puterii. Nicolae Ceauşcscu nu ignora nici o oportunitate. Speriat de posibila mazilire de către Moscova, nu a avui mustrări ele conştiință sa dea pe mîna K.G.B.-ului

rețeaua patrioților români din R.S.S. Moldovenească şi nu a pregetat să transmită ruşilor toate informațiile obținute din Occidentul pe care reuşise să-l păcălească prin aşa-crezuta lui politică independentă.

Instrumentul ales pentru orchestrarea acestei uriaşe diversiuni care s-a numit *Cenaclul Flacăra* era el însuşi un personaj poftitor de putere, o putere mai mică, de slugă ce se poate folosi de anumite privilegii în numele stăpînului. Nu era, cum spuneam, un scriitor oarecare, ci unul care îşi începuse mai mult decît promițător cariera artistică, numărîndu-se printre cei cîțiva tineri bătăioşi ale căror glasuri - care cereau o şi mai rapidă democratizare a culturii române - începuseră, după 1965, a fi auzite (nu şi ascultate).

Pentru ca ipochimenul să aibă un prestigiu şi mai bine conturat şi o mare suprafață a relațiilor, i s-au oferit posturi-cheie în redacțiile revistelor *Amfiteatru, România literară şi Luceafărul.* Din 1973 i se încredințează conducerea revistei *Flacăra,* după izbînda editorială a două volume de versuri *(Istoria unei secunde*, 1971 şi *Viață de excepții,* 1971), confecționate cu scopul cîştigării imediate a unui segment anume al publicului. Mai precis, cu scopul cîştigării de *adepți,* întrucît volumele ieşiseră simțitor din zona esteticului, devenind argumente într-o cursă demonică a puterii, a puterii de grad secund, dar care îți oferă, totuşi, sentimentul puterii.

Cu o inteligență excepțională de gazetar de mare anvergură, Adrian Păunescu s-a decis să găsească o cale prin care, în condițiile date, să acționeze, să facă totuşi ceva. Era vremea unei guvernări în care persoanelor particulare le era interzis aproape totul si pînă şi fotografiile scriitorilor nu mai puteau fi văzute în revistele literare şi pe coperțile cărților. Bîntuit de ambiții hugoliene sau, poate, de vise refulate de „cîrmaci", el a găsit soluția prin care, servind regimul, să cunoască şi gustul gloriei. Stratagema, mai bine zis şiretlicul, i-a reuşit în chip magistral: va fi evocat, timp de mai bine de două decenii, în bine sau în rău, la tot pasul.

întîi de toate şi-a schimbat radical limbajul poetic. Dînd ceasul literaturii cu un veac şi jumătate înapoi, a început să practice jurnalistica versificată, revenind la retorismul şi sentimentalismul paşoptiştilor, la acea identificare a eului poetic cu eul empiric care la pionierii poeziei româneşti trăda doar inocența şi curățenia sufletească. Ici-colo erau strecurate aluzii la neajunsurile regimului şi jumătăți de adevăr istoric, apte să mărească numărul *cititorilor-adepți* si să-l facă, în demersurile ulterioare, credibil.

Pentru că şi-a dorit ca poezia lui să mişte sufletele şi să agite mulțimile, a recurs, cu sau fără ştiință, la o bună parte clin vicleniile stilistice ale poeziei agitatorice a primilor ani de comunism. A apelai constant la fondul primitiv

emoţional al cititorilor, la şantajul sentimental, la setul infailibil de trucuri lacrimogene, ferindu-se însă să dea poeziei sensul negator şi înverşunarea anilor '50.

Cînd s-a pus în slujba propagandei ceauşiste (sau a căzut în mreaja ei), a descoperit avantajul - în ordinea resuscitării sentimentalităţii plebee - al *avivării rănilor noastre istorice:* nenorocul care se ţine de noi si nu ne părăseşte niciodată, ignorarea intereselor noastre de către mai marii lumii, sfîrtecarea periodică a teritoriului naţional, tragedia unui popor demn, nobil şi bun, aşezat în calea răutăţilor lumii, apărător al creştinătăţii occidentale ingrate sau indiferente, moartea nedreaptă a purtătorilor de făclii ai neamului şi alte asemenea teme şi motive mioritice cu succes sigur la o populaţie pregătită, educată de şcoală şi de un număr important de scriitori români să-şi cultive obida, să gîndească si să reacţioneze în acest spirit defetist-tînguitor.

Bardul a simţit, însă, că simplii săi cititori - deloc puţini - nu-i mai sînt de ajuns şi că are nevoie de o glorie „la vedere", de senzaţia de putere pe care ţi-o poate da numai contactul direct cu un public fanatizat, pe care-l poţi ridica în picioare printr-un simplu gest. A reuşit - cu argumente pe care le bănuim - să obţină aprobarea clanului Ceauşescu pentru ca cenaclul revistei *Flacăra* să se transforme într-o manifestare grandioasă şi, mai apoi, într-un spectacol itinerant (televizat), cu zeci de recitatori, interpreţi, cîntăreţi, miscîndu-se, toţi, fără şovăire, la comandă, ca vrăjiţi de bagheta lui magică. La rîndul lor, tinerii spectatori cărora li se adresa - în săli, în pieţe sau pe stadioane - intrau într-un soi de bizară frenezie. Li se părea că, faţă de atmosfera sumbră în care erau obişnuiţi să trăiască, participă atunci la un eveniment epocal, la un moment astral.

Cenaclul a început în curînd să semene, prin rînduială şi gestică, cu săvîrşirea unui ritual: modelul religios pare a fi indispensabil propagandei totalitare cînd vrea să aibă succes. Mişcarea în incinta sacră era dirijată prin gesturi bine studiate, autoritare, de Marele Preot cu vocea lui baritonală de profet menit să rostească adevăruri mărețe si cutremurătoare, în faţa şi în preajma lui se aflau, transfiguraţi de rolul ce li se părea că l-au primit: neofiţii (liceeni), adepţii (vîrstnicii simpatizanţi), interpreţii meniţi să intervină în mornentele-cheie ale ceremonialului (recitatori, cîntăreţi mobilizaţi sau închiriaţi), bigoţii, fecioarele exaltate (oferindu-se drept jertfă). Nu lipseau iluzionările (spectacole nocturne cu jocuri de lumini), exerciţiile de sugestie colectivă (cu intonări în cor, momente de apoteoză şi fumigaţii), mijloacele de turmentare prin sugerarea unei libertăţi absolute pe durata ritualului. Demnele profetice, simbolice (triada L-urilor: Lumină, Luptă. Libertate).

în calitatea lui de Mare Preot şi Profet, Adrian Păunescu nu uita, însă, niciodată să amintească tuturor celor încîntaţi de ce văd si de ce simt că datorează Conducătorului suprem - care vorbeşte prin gura lui - supunere şi iubire, căci numai El, Atotputernicul, stăpînul oştilor, al dreptăţii şi al milei, le poate asigura, în vremurile acelea tulburi şi în colţul acesta de lume, liniştea şi stabilitatea.

Nimeni nu a făcut un mai mare serviciu propagandei şi regimului lui Ceauşescu. Acest scriitor, prin acţiunile lui, prin personalitatea lui care fascina şi descumpănea, a prelungit existenţa comunismului naţionalist ceauşist, precizîndu-i, cristalizîndu-i şi întrupîndu-i doctrina, în schimbul serviciului făcut conducătorului, Adrian Păunescu - un nume pe buzele tuturor - a devenit indispensabil şi puternic în ierarhia propagandei, slobod să înfăptuiască, să îndrepte erori, să facă numeroase fapte bune, să acţioneze peste limitele ştiute. A fost citit cu pasiune, versurile lui i-au fost recitate şi cîntate cu vehemenţă, cum nu ştim să fi fost vreodată recitaţi şi cîntaţi poeţii neamului.

Dar nu putem uita că a atras într-o cursă propagandistică sufletele candide ale adolescenţilor, izbutind să deverseze energiile lor explozive în numele supravieţuirii unui regim odios. Din perspectiva dăinuirii acestuia, se poate spune că interzicerea *Cenaclului Flacăra* - la insistenţa unor membri ai clanului care au profitat de moartea unor tineri în timpul „reprezentaţiei" - a fost cea mai mare eroare tactică a secţiei de propagandă a partidului.

IV. ETAPA NAȚIONALISMULUI COMUNIST SI A IZOLAȚIONISMULUI CEAUSIST

Reîndoctrinarea ideologică. Reactivarea vechilor pîrghii propagandistice

în 1971, Nicolae Ceauşescu putea să constate că etapa consolidării puterii personale era, în linii mari, încheiată. Echipa lui Gheorghiu-Dej fusese înlocuită, iar aparatul de stat şi cel represiv erau înțesate cu oameni noi, fideli ai clanului. Iritat de consecințele imprevizibile ale liberalizării din anii 1964-l971 si, pe de altă parte, dorind să arate conducerii sovietice că nu sînt motive pentru ca „doctrina Brejnev" să fie aplicată şi numai aparent nesupusei României, al cărei conducător este, în fond, un adevărat soldat al revoluției, interesat de stabilitatea şi forța socialismului, vicleanul secretar-general declanşează o contraofensivă ideologică, prin ucazul cunoscut sub numele „Tezele din iulie". Asemănătoare cu cele inițiate în Coreea de Nord şi în China, mişcarea aceasta politică, cu alură de revoluție culturală, era menită să lovească în elita intelectuală cu „tentații" cosmopolite şi să întărească puterea personală a conducătorului.

Numeroase cărți, unele din patrimoniul literaturii universale, sînt epurate şi retrase, la ordin, din librării şi biblioteci, eXact ca la începutul regimu**Uu** „democrat-popular", cenzura a fost înăsprită şi manuscrisele aflate în portofoliile editurilor au fost înapoiate autorilor. Tinerii de talent nu au mai avut voie să dcbute/.e decît la înghesuială, în volume colective, alături de rimătorii de ocazie şi în urma unor concursuri atent monitorizate de o nouă ••Țină de activişti cu „munca culturală" şi de o mulțime (ie „foruri" şi ••^rgane" din ce în ce mai vigilente si mai bine mascate. Scriitorii în viată si

cărțile lor au devenit o țintă predilectă a acestui atac neoproletcultist. Organizația de partid a Uniunii Scriitorilor - unde, în cerc închis, se auzeau voci nedumerite de măsurile regimului - a fost desființată.

Aberațiile de acest gen au fost, fireşte, justificate şi argumentate subtil de intelectualii oportunişti din rezerva strategică a partidului, aceea la care s-a apelat ori de cîte ori brutalitatea acțiunilor regimului ceauşist trezea nedumeriri printre occidentali (cazul dărîmării bisericilor).

Din dorința de a continua să publice - chiar în tiraje confidențiale -, prea puțini scriitori au ripostat pe față acestei clare tentative de rebarbarizare. O excepție notabilă a reprezentat-o renunțarea poetului partinic de odinioară - Dan Deşliu - la carnetul de partid şi o alta - declarația fermă făcută lui Ceauşescu de prozatorul Marin Preda (într-o audiență particulară) cum că se va sinucide dacă partidul va reînvia realismul socialist. Spaima scriitorilor în fața posibilei reîntoarceri la metodele literare si mai ales la cele coercitive ale anilor '50 a reprezentat, totuşi, un factor de coeziune si autoritățile s-au tre-zit în fața unei neaşteptate rezistențe.

Aşadar, deşi părea bine calcuiată, mişcarea inițiată de Ceauşescu a produs o mare nelinişte, o bulversare socială şi politică, o reînnoire precipitată a „aparatului de partid" abia constituit şi o teribilă dezamăgire pentru intelectualii care îl sprijiniseră cu entuziasm în 1968.

Percepută rău şi de conducătorii sovietici, si de colegii lor din țările lagărului comunist, care începuseră să practice deja un „socialism real" (pragmatic), minirevoluția culturală dîmbovițeană trebuia totuşi întărită şi apărată cu fermitate în plan propagandistic. Era în joc, pînă la urmă, prestigiul conducătorului, care, pierzînd în numai cîteva luni simpatia elitei intelectuale, trebuia să găsească alți sprijinitori sau să activeze, cu noi sau cu vechi şi sigure mijloace, interesele vechilor sprijinitori ai regimului.

El va exploata fără preget şi cu şi mai mare abilitate disponibilitățile ce păreau încă mari ale *mitului patriei primejduite* şi ale *mitului complotului malefic* (care putea fi al străinilor, dar si al intelectualilor „rupți de popor", vînduți), de care s-a servit, pînă la capătul domniei şi ori de cîte ori a fost nevoie, ca de o mască de oxigen. Dar nu numai de ele, întrucît a pus tot-deauna mare preț - amintindu-si de lecțiile din tinerețe de marxism-leninism referitoare la putere - pe capacitatea propagandei de a se adapta şi de a schimba, prin iluzii optice, fața lumii.

Exista acum o populație omogenă, egală în sărăcie, dar a cărei aversiune urma sa fie direcțională spre *cei din afara,* despre care trebuia să se știe că nu vor decît să ne adîncească mizeria, să ne guverneze de la distanță, prin mijloace neoimperialiste, sau să ne ocupe ca pe unguri, slovaci, cehi ori ca pe noi, altădată.

Ceaușescu nu a uitat, însă, niciodată nici de efectele propagandistice sigure ale antipatiei față de cel ce devine diferit de tine prin nivelul educației și, mai ales, ale *urii* față de cel ce se îmbogățește, chiar dacă își privilegia, în ascuns și, mai apoi, pe față, clanul și pe sprijinitorii lui, care formau o pătură, uzînd de puterea relațiilor și a intervențiilor, similară puterii economice. Din cînd în cînd, conducătorul dădea celor mulți - care supraviețuiau înghesuiți în blocuri insalubre, chinuiți de frig și de foame - satisfacția așteptată, jucînd cu abilitate partitura furiosului, indignat de indiferența si egoismul intelectualilor evazioniști, pierduți în fumuri nemeritate și izolați de cei ce îi întrețin cu sudoarea muncii lor; ori de „îmbogățirea" unor activiști, prin încropirea de către aceștia a unor mici proprietăți; sau chiar de tendința pensionarilor, înspăimîntați de ziua de mîine, de a acumula, instinctual, produse, lezînd drepturile la aceleași produse ale oamenilor muncii, adevărații producători de bunuri, deveniți astfel „rivali" în marea epopee a cozilor de vită și a ghearelor de pui.

„Legea pentru verificarea averilor ilicite" — prilej de renaștere a delațiunii si de reînviere a turnătoriei cu urmări — a oferit **sărmanilor** acestei sărmane țări, unite de în vesel itoarea moarte a caprei vecinilor, soiul acela de satisfacție a lui „las' că bine le face!". Cu o ieșire din sărăcie - sărăcia generală și unificatoare - era echivaiată și ieșirea în afara țării raiului comunitar (tuga în Occident), pedepsită ca o crimă și ca o trădare de neam.

Exploatarea miturilor primejdiei și ale respectabilității. Adoptarea tezelor protocroniste

Mitul întunecat al celui venit din afară, al celui diferit prin naștere de tine, al potențialului adversar, al străinului înconjurai de un halou al spaimelor - căci îți putea ocupa minunata ta peșteră - a alimentat, din adîncurilc înfricoșate ale conștiinței preistorice, toate izbînziie propagandei ceausiste și dăinuirea efectelor ei. Conștiința istorică, memoria pămîntului nostru răscolit 'le copite turbate, prezența necurmată și obișnuită a *năvălitorului* ofereau și °'^. neîncetat, anumicnte.

Pentru că reuşitele propagandei au avut mereu un suport mitologic, să stăruim puţin asupra acelui fenomen ce pare să particularizeze mentalul românesc: prezenţa constantă a *miturilor primejdiei.* Ca să găsim o explicaţie a lui, învăţaţi cum sîntem să recurgem tot la resursele imaginaţiei, ar trebui să spunem, mai întîi, că fiinţa noastră naţională, rezultat al unei naşteri dificile, seamănă unui copil-problemă. Unul nespus de firav care creşte dureros de încet, sleit de bolile copilăriei şi perpetuu ameninţat de mîini criminale.

într-adevăr, cristalizat în jurul ideii de independenţă şi nu în jurul ideii de libertate (cazul Americii), statul naţional român, înconjurat cum era de imperii nesăţioase, a fost de la început perceput în conştiinţa colectivă ca pîndit de primejdii majore. Neajutorat şi plăpînd, el a părut a solicita, din primele clipe, vigilenţa şi grija protectoare pentru *idolii si modelul lui de viaţă,* pentru trecutul lui, un trecut ce nu ar putea fi decît demn şi glorios, pentru ca noi, cei dinăuntru, să ne simţim întăriţi, iar duşmanul descurajat.

Ne-am văzut şi ne-am simţit mereu ca locuind o incintă vulnerabilă, o „cetate asediată", ca să folosim numele consacrat al mitului. Şi, în toată istoria de un secol şi jumătate a statului, sentimentul dominant a fost cel care a prezidat şi începuturile, si anume acela al insecurităţii. Amintirea sau presimţirea primejdiei istorice, nelinştile sociale şi politice, senzaţia decăderii spirituale si a pierderii virtuţilor strămoşeşti ne-au creat o psihologie mai curînd conservatoare, defetistă şi chiar izolaţionistă, ostilă, în genere, „idolilor" străini şi modelelor acreditate altundeva.

Acestei vechi obsesii generatoare de mituri (din *constelaţia miturilor primejdiei)* li s-au adăugat, în timp, spaimele, decepţiile, frustrările colective (producătoare de mituri compensatorii) pe care le-au provocat: numeroasele fenomene de criză, traumele adaptării dificile cauzate de accelerarea procesului evolutiv, de smulgerea brutală a unor mari categorii de populaţie din mediul lor natural şi social, de sfărîmarea, programată sau nu, a solidarităţii sociale, de prăbuşirea unora din vechile valori sau a tuturor valorilor (ca în faza fundamentalistă a comunismului).

Trebuie luate în calcul, pentru explicarea germinării energice de mituri în partea aceasta de lume. dezamăgirile politice şi economice frecvente pe care speranţele noastre excesive le vor face mereu posibile, decepţii ce pot atinge nivelul unor grave fenomene tic nonidentiticare: ordinea lumii apare ca ostila, suspecta, înlr-un cuvînt. străină. Fiecare din aceste disfuncţionalităţi

si dereglări „interne", fiecare din aceste fenomene e perceput, se înțelege, tot ca o amenințare la adresa dezvoltării fireşti a ființei naționale şi ne pune, bineînțeles, într-o nouă cursă a speranței şi a aşteptării visătoare.

Cu o asemenea istorie cu puține momente de sublim şi prea multe de disperare şi cu o asemenea evoluție socială care nu cunoaşte decît stabilitatea temporară, nu trebuie să ne mai mire omniprezența ordonatoare, în plan politic, ideologic, istoriografie, a miturilor, a ecourilor, a aşchiilor de mit. Căci, cum se poate lesne observa, miturile nu rămîn în planul strict al fabulosului şi al imaginarului colectiv. Ele modifică şi direcționează discursul politic, viziunile doctrinare şi istorice, dau turnuri specifice istoriografiei, istoriilor literare şi, prin ele, programelor şcolare (prin care se perpetuează şi se consolidează), deplasează, în cîmpul creației artistice, accentele stilistice si tematice, provoacă unele fenomene bizare ce țin de ceea ce numim, de regulă, „politica culturală".

Aşadar, nu e nici o exagerare în afirmația că adînci şi repetate frustrări, copleşitoare deziderate populare, precum şi semnele, abia perceptibile, ale unor străvechi spaime colective - devenite, toate, teme şi constelații mitologice — pot fi întrezărite în spatele proiectelor culturale, al docrinelor teoretice, al istoriografiei literare şi mai ales al inițiativelor propagandistice de succes.

Românii nu puteau să aibă decît o istorie glorioasă: au avut parte de străluciți conducători care au schimbat soarta Europei (Burebista. Mircea cel Mare, Miliai Viteazul), nu s-au supus turcilor, ci au stabilit cu ci un soi de contract (chestiunea „capitulațiilor"'), au scurtat, prin Actul de la 23 august 1944, cu 200 de zile cel de-al doilea război mondial, primind, în schimb, doar zîmbetul cinic al *străinilor* (ruşi şi occidentali) — înțeleşi să ne domine - la lalta. Ei, românii, sînt diferiți de alte nații şi superiori prin *vechime* (pe teritoriul acesta se afla chiar izvorul indo-europenilor), prin *toleranță* (au oferit, prin Antonescu, un tratament uman evreilor) şi prin incomparabile *intuiții istorice:* s-au unit încă de pe vremea lui Burebista (avînd vocația unirii în jurul conducătorului); au anticipat, prin ..revoluția" lui Horia, Cloşca şi Crişan. revoluția franceză, au inventat, prin Miliai Viteazul, statul național.

Sub aparența aceasta - a recuperării si slăvirii trecutului - se ascundea, **fireşte,** o uriaşă manipulare avînd ca scop legitimarea lui Ceauseseu. ultimul din seria măreață a marilor conducători demni de istoria măreață a Patriei. Această demagogie naționalista neruşinată si - pentru mulți intelectuali cu "unica încă limpede - comică şi grotcscă, liind revărsată, zi de zi, [ieste o

populaţie în genere prost informată şi cu un nivel de educaţie redus, a reuşit
să devină credibilă şi să creeze mentalitate. Mitologia de acest tip a precedat Un fenomen asemănător şi avînd acdeasi cauzg adînd s•& întîmplat ^
vremiidictatorului şi i-a supravieţuit. istoriografia şi critica literară din perioada dominată de propaganda ceauşistă.
In cartea sa *Istorie i mit în constanţa românească,* Lucian Boia, Terenui era însă de mult pregătit, întrucît, chiar în conştiinţa primilor noştri
alegîndu-şi ca teren de cercetare societatea românească din ultimele două se- istorici ^^ importanţi) temerile legate de fragilitatea fiinţei naţionale s cole, a urmărit cu
inteligenţă şi curaj (întrucît o astfel de lucrare oferă şi reve- preschimbat în temeri le„ate de fragilitatea literaturii 'române. Bolile, laţii neîndurătoare) felul
cum a contribuit la structurarea fondului istoric neîmplinirileţ crizele de creştere ale acestei fiinţe dificile au fost raportate la popular şi la elaborarea discursului
istoriografie prezenţa miturilor naţionale. presiunea aceloraşi factori perturbatori. Şi prezenţa acestora e un fapt de
Procesul de mitizare este prezent în orice demers de tip hermeneutic şi necontestat. Iar liniştile, traumele, accidentele istorice au secretat, neîndoios,
evaluativ întreprins la noi. O fantasmă ivită mereu din imaginarul colectiv - toxine sau stimulenţi specifici care au înrîurit fenomenul literar românesc.
ca replică la situaţii de frustrare - înceţoşează percepţia, alterează datele Reprezentarea noastră asupra trecutului literaturii (prin istoriile lite-
observaţiei, tulbură exigenţele cunoaşterii. Există în partea aceasta de lume rare)) criteriile de valorizare (constituirea *canonului),* alegerea, cu predilecţie,
un extraordinar tărîm mitogenetic care favorizează mistificarea şi iluziona- a unor anume *teme*^ *motive*^ *sub[ecte* au fost influenţate mereu de sentimentul
rile. Căpătînd, la timpul potrivit, chip, miturile (care, după unii cercetători, difuz sau concret al primejdiei prezente sau viitoarei de sentimentul vacuităţii
sînt ansambluri de *imagini motrice),* cînd sînt ajutate de împrejurări, pol _ explicabil prin complexele legate de ivirea tîrzie a literaturii culte, de
incita la acţiune, cu un cuvînt odios nouă, pot *mobiliza.* desincronizările ei, de posibila inferioritate si probabilul ei provincionalism.
Abilă, propaganda ceauşistă a reuşit să uzeze de puterea *mituriloi* o tendinţă de compensare prin idealizare a existat de la începuturile ei
respectabilităţii izvorîte din complexele noastre istorice. Ea a favorizat în istoriografia literară românească. Istoriile literare (nu în ultimul rînd cea
răspîndirea, chiar de către istorici importanţi, a unor clişee istoriografice aşi- scrisă de G. Călinescu şi care, prin prestigiu, a creat mentalitate), transfor-
gurătoare, răscumpărătoare, întremătoare (aparţinînd vastei categorii a mate în pîlnii de absorbţie, au jucat pentru români rolul unei *liber nobilitatis.*
iluzionărilor şi exagerărilor pioase), a sprijinit prin toate mijloacele tendinţa Spre a f i în rînd cu istoriile celor patru-cinci mari literaturi europene, ele au
de eroificare şi de tabuizare agresivă. mimat continuitatea, organicitatea si normalitatea, ignorînd disfuncţiona-
Idealizările de acest fel au nevoie, spre a fi eficace, de o comparaţie, o litățile, sincopele istorice, defazările si, în genere, atipicitatea literaturii
comparaţie defavorabilă celorlalţi, celor care nu pot fi „ca noi". Mizînd pe române. Istoricii noştri literari si cercetătorii din domeniu au avut obsesia
antiteză, pe opoziţia faţă de ceva sau cineva, ea devenise atunci, în fond, o bogăţiei şi a umplerii cu orice preţ a golurilor şi, de la o vreme, şi obsesia
formă de *apărare* (prin compensaţie) a destinului istoric ameninţat mereu de vechimii literare, a priorităţii, a întîietăţii şi a anticipării de către români a
Străin. Străinul care trebuie intimidat, descurajat de măreţia şi forţa acestui unor curente şi direcţii artistice europene.
destin. Măgulirea orgoliului naţional funcţiona si ca un narcotic. Spre a fi A existat, de asemenea, o tendinţă puternică şi constantă de tabuizare,
uitat prezentul si viitorul, reperele istorici (începînd cu Burebista). de reprimare a atitudinilor critice si de cultivare a pioşeniei globale faţă de lite-
momentelc notabile ale trecutului (mai ales cele legate de înfruntarea celor ce nitura română ca *bun naţional fragil* (ameninţat de atîtea ori şi mai ales în
au dorit să ne cotropească) au fost supralicitate, prin toate mijloacele posibile Primii ani ai comunismului), indispensabil pentru blazon şi pentru demon-
(inclusiv cele aparent rezonabile), dar totdeauna avîndu-l în \ederc pe *străii-* Ararea continuităţii noastre spirituale. Se înţelege că responsabilii cu propa-
(fie el romanul care ne-a dat limba), care e sau *duşman,* prin intenţie, sau §a nda din P.C. R. au sesizat această disponibilitate a criticilor şi istoricilor lile-
inferior, prin ţinută morală si nivel al isteţimii. rar' români si i -au încurajat mai ales pe aceia care aveau obsesia superiorităţii
creaţiilor noastre în raport cu cele ale străinilor. Intelectualii de bună-credintă
au tost puşi astfel în situaţia de a servi iară intenţie propagandei.

Astfel, nu altcineva decît eminentul istoric literar şi comparatist Edgar Papu se afla la originea unui concept literar - ***protocronismul*** - exploatat în sensul dorit de culturnici si de literaţii puşi în slujba regimului, care au şi evocat adesea în sprijin autoritatea cunoscutului om de cultură.

Protocronismul (cel de bună-credinţă, pornit din studiile lui Edgar Papu) a moştenit contuzia si obsesiile, tentaţia idealizării prezente în demersul multor istorici literari români. Prin amalgamarea, de-a lungul capitolelor *Istoriei...* sale literare, a valorilor artistice şi a valorilor de semnificaţie, prin prezentarea ca valori literare a unor efecte expresive involuntare şi mai ales prin puterea de persuasiune a verbului său, însuşi G. Călinescu a reuşit să ne flateze orgoliul naţional si să ne determine să credem în bogăţia artistică, în temeinicia literaturii române, în caracterul ei excepţional. Edgar Papu nu a făcut decît să confere un soi de penibilă coerenţă acestor vechi si stabile tendinţe. Iar forurile propagandei au dat o adevărată bătălie pentru ca, reducînd la tăcere spiritul critic, să facă din protocronism o direcţie prioritară a criticii şi istoriei literare, una care să servească - în felul ei - politica izolaţionistă şi triumfalismul naţional-comunismului ceausist.

Cum proceda, în fond, un protocronist (fără voie sau cu imbold de la partid)? Dacă, de pildă, G. Călinescu, în *Istoria...* sa literară, remarca în cronicile noastre versificate din secolul al XVIII-lea „stîngăcii savante, ritmuri inegale şi o mare măscărie populară, *prevestind* pseudofolclorul suprarealist de dicteu automat", el punea în evidenţă un efect, o analogie şi se oprea aici. Omul nostru, protocronistul, mergea însă mai departe şi nu se dădea în lături să proclame descoperirea, să zicem, a unui suprarealism românesc anterior celui francez (accentul trebuia pus pe anterioritate). Şi asta fără să mai ţină seama de faptul, binecunoscut, că orice apariţie, orice curent nou luminează altfel trecutul, inventîndu-şi anticiparea. Ori de faptul că omologul lui, protocronistul francez, să zicem, ar avea unde, în trecutul unei literaturi atît de bogate, realmente bogate, ca a lui, să „descopere" prefigurări suprarealiste dacă ar fi mînat de trista ambiţie a afirmării superiorităţii artistice şi, prin ca, a „suveranităţii estetice".

Eroarea protocroniştilor este una gnoseologică. Procesul de semioză deschisă c oprit într-un punct avantajos şi o voce „curajoasă" ia de bun un simplu efect, anunţînd cu aplomb preexistenta unui fenomen artistic. Preexistenta devine preeminentă si, prin extrapolare, literatura română - care are destule şi importante merite - se transformă în argument propagandistic. Ea este măreaţă si, mai ales, îşi este suficientă, ca si economia de tip *cin ce,* promovată si de comunismul nostru naţional.

Născut din ceauşism, protocronismul năştea, la rîndul lui, ceauşism. Din drojdia orgoliului național au crescut şi vor mai creşte astfel de năzbîtii protocroniste. Protocronismul a constituit însă o miză importantă, se pare, a propagandei din clipa în care s-a văzut limpede că poezia şi proza nu mai pot fi controlate şi nici măcar deturnate prin diversiuni de tot felul. Katherine Verdery considera, în cartea ei *Compromis şi rezistență* (Humanitas), că definiția valorii s-a aflat la originea tuturor luptelor din spațiul politicii culturale din vremea lui Ceausescu. Protocronismul, ca fenomen, a evidențiat - ne reaminteşte autoarea - chiar lupta pentru controlul definirii valorilor literare.

Dacă-l analizăm din direcția țelurilor propagandei, care vor fi legate mereu de consolidarea puterii politice, sîntem în măsură să observăm că a fost o încercare de alterare, de anemiere, de escamotare si de dezorientare a spiritului critic, acesta constituind un pericol, veritabilul mare pericol pentru orice regim totalitar. Protocronismul a născut controverse şi i-a obligat pe oamenii de litere, care nu-şi pierduseră cu totul simțul măsurii, să riposteze şi să-şi consume energiile pentru a respinge delicat — spre a nu trezi furia idolatrilor români de toate nuanțele - acest tip de aberații. Aberațiile continuau să fie rostite şi după ce stîrniseră hohote de rîs printre intelectualii de bun-simț, care nu puteau pricepe raționamentul prin care Eminescu devine precursor al marxismului şi al celor mai noi teoreme matematice, iar Paul Anghel un prozator universal superior lui Tolstoi.

De aceea, considerăm că teza protocronistă, ca şi tendințele naiv-protocroniste, au fost adoptate atît de aparatul diversionist al puterii, cît şi de cel propriu-zis propagandistic, interesat de izolarea României prin crearea sentimentului că nu avem nevoie de nimeni şi de nimic în afara zidurilor *Cetății asediate,* pentru că, oricum, trăim în glorie si măreție.

„Sinteza" ceauşistă a propagandei

Organele propagandei comuniste, în această fază, s-au folosit de diversiuni, interpretări grosiere, exagerări protocronice şi nu s-au dat în lături să manipuleze pînă si umilința națională, preschirnbînd-o în prilej de mîndrie, numai şi numai pentru a crea un curent de opinie izolaționist şi un resentiment față de cel ce nu era „de-al noslru", cel puțin la fel de puternic şi de activ precum acela față de *cel mai avui.*

Străinul nu a fost decît tîrziu, cînd paradoxul eristic căzuse în mitologia Populară, un posibil mesager al lui Dumnezeu (pelerinul, omul enigmatic, Ic-pi'osul. cerşetorul...). In genere, însă, tradiția l-a văzul ca pe o periculoasă încarnare diabolică. El era cel din afara acelui cerc magic protector care împiedică

pătrunderea sufletelor rătăcitoare, a duşmanilor, a demonilor. Din perspectiva acestui *simbolism al închiderii,* cel ce nu este sau nu mai este „de-ai noştri", *celălalt* întruchipează mai curînd *Adversarul,* spiritul care acţionează prin rele sugestii şi incitări. El poartă una din înfăţişările lui Satan. Este de luat în seamă interdicţia - de atîtea ori repetată în cronicile *Bibliei* - a legăturilor cu femeile aparţinînd altui neam, soţiile, prin copii, fund, pînă la urmă, incontrolabile.

Spre a confirma vitalitatea acestor credinţe în spatele cărora se află arhetipuri şi fantasme originare, vom aminti cum acţionează şi astăzi gîndirea dualistă a vechilor triburi de irochezi şi cum continuă să integreze ea în sistem noile realităţi, în interiorul rezervaţiei irocheze domneşte cel bun, iar în afara ei guvernează răul, prin reprezentanţii lui, albii. Acolo e desertul uzinelor, al blocurilor, al şoselelor asfaltate.

Ceauşescu si-a întemeiat propaganda nu atît pe „crearea falselor speranţe", precum Goebbels, care, manipulînd un popor cu visuri de supremaţie mondială, specula speranţele celor care ştiau că pot învinge pentru că au mai învins. Şi popoarele mici şi urgisite pot să devină victime ale propriei speranţe, care, la ele, totdeauna ţine de domeniul miraculosului, al schimbării de ultimă clipă, cînd ursita se dă peste cap şi ia altă înfăţişare.

în genere, însă, instrumentarea prin speranţă şi glorie dă roade la popoarele mari cu visuri mesianice, cum a fost şi, prin mici impulsuri propagandistice, va mai fi poporal rus, pe care în primul rînd scriitorii (vezi cazul Soljeniţîn) nu-l lasă şi nu l-au lăsat să-şi trăiască nici sărăcia, nici bogăţia, firesc.

Printr-o intuiţie care asigură continuitatea ideologică şi chiar proliferarea — după cum se va vedea — a tezelor comunismului xenofob, Ceauşescu a contat pe resentimentul — transformat abil în ură — faţă de oricine nu este ca tine (prin avere, educaţie şi prin naştere), ca si pe tendinţa de coeziune a celor egali prin origine si sărăcie. Xenofobia şi invidia puteau fi puse la un loc şi asimilate, fiindcă cel ce se îmbogăţeşte sau capătă un statut de intelectual devine străin. Resentimentul - stimulat atunci - faţă de intelectuali (mai ales de cei umanişti) nu poate fi subestimat, din moment ce, după Revoluţie, a fost reactivat cu uşurinţă de pescuitorii în ape tulburi, care au lansat, printre mineri si printre muncitorii de la I.M.G.B.. lozincile de tristă faimă: „Noi muncim, nu sjîndim!" si „Moarte intelectualilor!".

La temelia acestei „sinteze" propagandistice stă, în fond, disconfortul luării la cunoştinţă a individualităţii, teama de *individuaţie.* Ruptura de indiferenţierea colectivă este şi va fi mereu privită, dacă nu ca un păcat, cel puţin ca o eroare ameninţătoare.

Dar trebuie mereu să ne întrebăm care era, pînă la urmă, mobilul politic imediat al acestei ingenioase „sinteze" propagandistice. Evident, tot cultul conducătorului şi tot întărirea puterii lui. Adîncirea - prin cîteva trucuri diversioniste - a resentimentului celor egali (prin *origine, sărăcie* şi nivel intelectual) faţă de cei diferiţi de ei (prin *origine, bogăţie* şi nivel intelectual) făcea posibilă activarea *mitului complotului malefic,* care a salvat de atîtea ori în istorie destinele ameninţate. Căci singurul care te-ar putea apăra şi proteja de cel ce îţi vrea răul este, fireşte, un conducător atotputernic, care merită iubit şi slăvit de popor.

Intrarea în rutină a temelor propagandei în anii '80. Triumful convenţiei

Regimul autoritar al clanului Ceauşescu dădea, însă, semne de şubrezire la începutul anilor '80. Neîntrecut în mărunte şmecherii de palat, inventiv în manevrarea pretendenţilor şi a favoriţilor, şiretul Ceauşescu a dăruit românilor, ingenios şi oportun, *mitul diversionist al patriei primejduite si mîndre* (condiţionat de mitul pereche al *Complotului malefic}* şi a crezut că drogul dîrzeniei şi demnităţii naţionale ţine loc de foame şi de frig.

în trufia lui autohtonă - care l-a şi pierdut -, a considerat că poate nesocoti vechea directivă a N.K.V.D. (inspirată din dresajul carnasierelor si din tehnica hidranţilor), aceea a deschiderii supapelor si a folosirii canalelor de deversare. Era o directivă pe care o respectau ceilalţi conducători comunişti din lume şi pe care o urmaseră şi brutalii predecesori români, nealteraţi de vise utopice măreţe. A crezut că poate subestima animalul si nevoile pîntecului. înaripat de fandacsia „omului nou" şi convins că are drept aliat progresul umanităţii înseşi, în „zborul comunist spre viitor", a închis si supapele îndelung verificate: chcrmesele sindicale, coniacul din timpul programului, „bcrica", emisiunile T.V., nunţile prelungite etc. Mai niult, a impus poporului sacrificii imense, fără să mai ofere în loc nici pîine, nici circ.

Pe fondul **nemulţumirii** populare, a ostililăţii elitei intelectuale, neîntrerupt si inutil agresate, au apărut, la sfîrşitul anilor '70, primele manifestări cu caracter de disidenţă sau de **împotrivire** (cazul Ciorna, sindicatul liber S.L.O.M.R., revolta minorilor de la Petroşani; mai lîmu - cazul Dorin

pat
ace
ceh
sug
int<

art
du
si[1]
în
uz

ra
i
m
în
rai
]
ui

re|
va
nil

a
Ut

a
;1
«i
i
i

Tudoran, atitudinile publice ale Doinei Comea şi a iui Mircea Dinescu)(biect. Se deschidea, astfel, un capitol interesant de patologie estetică. S-a ,
învăluite într-o stilistică a eschivei, scriitorii încercau ltut băga de seamă că procesul analogic, metaforic, dificil şi individual, poate
stare de tragică neputinţă. infinit acceier at dacă e introdus într-o serie de mecanisme multiplicatoare.
i, pentru a-i îndepărta cu orice preţ - în plan politic - de Materia primă se alcătuia din substantive - puţine si privilegiate, cum se
contemporană în jurul libertăţii şi - în plan artistic - de la realisi cade într-o industrie cu tradiţie. Aceste vocabule preţioase erau extrase din
şi de la orice altă modalitate aptă să fisureze şi mai adibsol, culese de pe sol, airnizate de istoria eroică a claselor primare: *pâmînt,*
idamentele regimului si aşa fisurat şi bolnav, aparatul propagandişti^/-//, *munţi, cetate, grădini, aripi, oţel, pune, văzduh, ctitori, recoltă, ciodiiie,*
impus, cu severitate şi obstinaţie, tuturor editurilor, ziarelor, radioteleviziuieag. Adăugăm din memorie: *glie, tezaur, strămoşi, grîu, arbore, izvor, plai,*
cenaclurilor judeţene şi orăşeneşti obligaţia promovării *poeziei patriotice arpaţi, torent, pisc, Bărăgan, Dunăre* (şi altele, după originea poetului),
care autorităţile includeau si *tema slăvirii conducătorului.* Pe măsură ce *toare, metal, marmură, daci, culmi, Ştefan, Mircea, epopee* şi alte cîteva, dar
se degrada în jur si România era părăsită ca un meleag unde bîntuie ciuiu mai mult de zece. Apoi, în reţetă trebuia obligatoriu să figureze - si această
tonul solicitărilor devenea mai ameninţător. ;cusinţă venea cu experienţa - cîteva substantive cu virtuţi catalitice, fără de

Totul trebuia subordonat *Cm tării României,* mişcare culturală initi31"6 materia nu se leagă şi nu capătă luciul iradiant căutat: *inimă, catarg, vatră,*
de însuşi secretarul-general, care începuse să creadă că întruchipe;^, *rod, temeiuri, orizont, basm, faptă, mireasmă, efigii, efluvii, zodie, cunună,*
poporal, partidul şi patria socialistă. Era vorba, de această dată, de o *tcf1 "'^ orcuire, boltă, rapsod, rază, ieri, azi, mîine, irizări.*
propagandistică de rutină, similară celei închinate luptei pentru pace sau p ^n asemenea amestec era de ajuns să verşi un număr oarecare de adjec-
tidului, dar hrănită, o vreme, dintr-un rest din puterile *mitului patriei primve (măreţ, vast, fierbinte, bărbătesc, senin, înalt, zvelt, semeţ, incandescent,*
duite, un rest capabil, însă, să facă să se consume zadarnic energiile, să *lmPede> sacră- "imbat, natfll> triumfal, legendar)* şi miezurile se legau obse-
speranţă şi un soi de nimb grafomanilor, neruşinaţilor, impostorilor 'si niiv, tiranic, ca mînate de oarba magie a forţelor inerţiei, într-o serie infailibilă
ţilor, să dea curaj oportunismului etern al intelectualului, gata a se lăsa pnle sintaSme curente: *pf'niînt de glorii, vatră sacră, voinţă suverană, timp le-*
mecanismelor mistificatoare ale conştiinţei *'endar, măreţul vis, inima fierbinte, porţi de aur, viitor nimbat, ţărm dorit,*

Trebuia pur şi simplu cîntată patria, înţeleasă într-un sens abstract si *ldcâmînt strf,,im(>1fes^ t(,,,,lm de m, (,,cuire rve/r,"< PM riurific, boltă clară.* pentru a nu fi tulburată cumva conştiinţa creatorilor Aceasta mai putea fi ad Mari servicii, §rabind Proccsele de cristalizare, aduceau rimele, care mita prin cadenţa impecabilă, prin ingeniozitatea şi strălucirea metaforelor c >bligau P∘ Producător să fie atent si corect< să ni1 se abată de la tehnol∘g'a Pre-prin muzicalitatea halucinogenă a rimelor. Asemenea excelentă artistică Dai'**"* *pîi,,C ,,,* f, UI™at ineluctahil dc ,mtin*\ strdbate de dem,,ltate, "odHia* făcută pentru întîlnirile cu publicul din cenacluri si deplasări cu chefuri si recii "' VU admitC dedt *România, v,s* doar *p,,!,cld,S> ,ul,,,,,ld* d∘ar f Mdl,,nd, *înfl∘n~* în cadrul *Cîntării Românie,,* dă si o satisfacţie directă,

c toare de argumente şi, prin ea, o mînâ de ajutor sentimentului
dat'oriei împ inf * Să SC PU,,ă î" "^ ^^^ Cf 6 C'f a ^^ Pretabncate tre-
Ind.cii ale ..relei conştiinţe" si ale unei bizare autosugestionai " ^ ^ " * " ° '*

imediată vanităţii dcT* VU ^î™ în reS∘n P,, •**"''''' *hr,,~l* P£ ^ "/f"" ^ """"""' f" P" '

r

rinvi *i i-npt-ifnr-i h ; r,-, i r - r i •' *"Mira, a creste, a cmta, a dărui, a scruta, a nazui, a împlini, îoate* la persoana
mia şi metafora hiperbolică folosite pina la saturaţie si cu oriia ncdant i
sfrîlnrir													ii mtm<mi " ""marii suiau ar sau plural, după dorinţa si iniţiativa „meşterului".
strălucirii întregului, in zeci de mu de ăst e ce producţii de serie nvi
Era vorba, însă, de mai mult, era vorba ca angrenajele să se mişte, să
reprezintă - in conimuarea celui din deceniu 5 - unul din cele mai im r, -
nlse însufleţească. Si atunci, in cazul in care duhul liric, el numai, se încapă-
•e pe tenia d.nâ dm istoria recentă a literaturii europe,^, refuza să în;ic malena• se preconizau substitute economice, inovaţii
«plică si argumentează fapml semiotic binecUnoscJngineresti: sub cortina sonoră a unei intonaţii consimţi, înălţate către
•vată de obiect, ci de conţinutul lui cultural, care esfinalul fiecărui vers. cînd declaraţia devenea oricum înălţătoare, ritmul,
lim rezultatul convenţiei, al codificării. La acest conţinut codifupăstrat riguros, se tăcea pulsaţie de cord. suflul larg, plenar al frazării arăta
cultural s, rezultai ai convenţiei se ofndeau poeţii spre a mai scoate ceva . a însufleţire

Si iată-l, în ținută de lucru, pe poet, întinzînd mîna în cadența de bandă rulantă a unui tipar ritmic, autoritar, în urechi, spre cuvinte, alergînd stereotip şi asamblîndu-Ie îndemînatic, aplecîndu-se, apoi, spre a culege produsul şi a-l transporta secției de finisare unde i se aplică benghiul final, obligatoriu, sub forma versului-sentință: *Pe veci legați de glie şi de vatră* sau *în sufletul de bucurie plin* sau *Si-o inimă numită România.*

Interesantă ca fenomen sociologic, etapa următoare, a comerțului cu moaşte sfinte, este, sub raport stilistic, mai puțin pilduitoare decît contemplarea în sine a produsului ce-şi divulgă mecanismele, oferind privirii - oricît de slabe - imaginea unor mădulare de hîrtie, rumeguş, cinism şi sfoară, între care circulă, neputincios să dea viață, un duh obosit, sterp.

Citite astăzi, asemenea texte ne uimesc prin viteza cu care autorii lor intuiesc simbolurile şi situațiile poetice favorabile, găsesc tonul şi gesticulația adecvată şi îşi păstrează pînă la capăt ținuta lor impecabilă. Se răscumpără, astfel, ceva din nimicnicia faptei, nu însă şi semnificația ei criminală: un atentat reuşit asupra mitului patriei, cu prelungirea agoniei acesteia şi fisurarea, prin rezonanță, a tuturor celorlalte mituri care asigură stabilitatea ființei naționale: credința, onoarea, demnitatea.

Impunerea temei apoteotice a Cîrmaciului. Autosugestie si sodomizare

După ce, în 1971, Nicolae Ceauşescu a inițiat procesul reevanghelizării politice a României, secțiile specializate ale C.C. al P.C.R. au reintrodus, la început, în circuit cîteva din temele mai vechi de propagandă şj, descumpănite de efectul modest, pînă la urmă, au decis, renunțînd la intenția unui efect, topirea tuturor „creațiilor" dedicate partidului, omului nou, cuceririlor revoluționare, eroului comunist, României socialiste, în una singură, cea apoteotică, închinată Cîrmaciului, Eroului, „Mînluitorului".

Intelectualității noastre, care nu se mai afla, ca în anii '50, sub teroarea cizmei sovietice si care se mai alia încă în Europa, îi era mai greu să înghită, ostenită cum era de lipsuri şi umilințe, un asemenea calup tematic unsuros. Procedeele atragerii si compromiterii trebuiau diversificate pervers. Si era nevoie de mai multă imaginație acum: nu te mai puteai bizui exclusiv pe argumentul spaimei.

S-a văzut că, în fapt, avivarea mitului patriei primejduite (după 1968) a I'OM menită să-l facă necesar pe Salvator, pe Conducător (titlu oferii si lui Amonescu). Acelaşi mit al primejdiei a uşurat, mai apoi, căderea în cursă a

oamenilor de calitate, dînd argumente conştiinţei lor înfiorate, a făcut să crească oferta oportuniştilor şi a grafomanilor, cu scăderea imediată a preţului cedării pînă la jertfa benevolă.

Dificilă era doar pierderea ruşinii - prima concesie. După mustrările de conştiinţă de rigoare, se punea în mişcare mecanismul autosugestiei si scriitorii descopereau că este bine ceea ce fac, că au făcut-o şi alţii în condiţii similare, că important este să ai talent şi să înfăptuieşti ceva, cu profesionism, în felia de viaţă cîtă ti s-a dat. Urma normalizarea răului, apoi se ivea senzaţia că, publicînd cu uşurinţă, reprezinţi o valoare, că eşti nedreptăţit, că nu te iau în seamă, ca pe vremuri, criticii şi că acolo, printre ei, se urzesc teribile comploturi antiromâneşti.

Nu întîrziau să apară fenomenele de intoleranţă si agresivitate si chiar de prozelitism, prin viol moral. Volumele de „Omagii" şi antologiile festive, alcătuite de către echipele de specialişti ale editurilor - prin rugăminţi, telefoane insistente, ademeniri, oferte de publicare şi, spre sfîrşit, prin ameninţări şi şantaj -, oferă *in vitro* un spectacol al sodomizării, de care nu erau scutiţi nici cei reprezentînd minorităţile conlocuitoare, nici cei ce greşiseră o singură dată, undeva în tinereţe, nici cei încă speriaţi de puşcăriile din care ieşiseră nu tocmai de mult, nici venerabilii literaţi, în care frica creştea o dată cu frica de moarte.

Important era doar numele. De ce se publicau acolo, scoase din context, frazele lui Pîrvan şi ale lui lorga, de ce era nelipsit în mai toate antologiile acel fragment decupat dintr-un memoriu al lui Blaga, în care acesta doar cerea să nu i se terfelească onoarea, de ce erau introduse simplele însemnări de călătorie prin ţară ale unor scriitori de prestigiu, de ce erau reactivate mereu stigmatele sifilitice, readucîndu-se la lumină textele celor ce făcuseră, cu ani în urmă, concesii şi care erau acum hotărîţi să ia atitudine şi de ce, pînă la urmă, se cerea doar semnătura pe textul compus de redactori'.'

Simplu, pentru a se sugera tuturor şi mai ales oamenilor neştiutori, neobişnuiţi cu subtilităţile scriitoriceşti, amplitudinea fenomenului şi pentru a se induce credinţa că nu are rost să mai lupţi şi că acesta este cursul definitiv al istoriei.

Agonia propagandei. Dar...

Nu acesta era, însă, cursul istoriei. Dar, dată fiind desăvîrsita supraveghere a populației şi *statu-quo-ul* politic internațional (consfințit la Helsinki şi bazat pe echilibrul forțelor nucleare), nimeni nu ar fi putut să prevadă atunci, în anii '80, grabnica prăbuşire a regimului Ceauşescu si a comunismului, în ultimul deceniu al național-comunismului ceauşist, s-a publicat un număr neverosimil de texte închinate conducătorului (şi, de la un moment dat, şi soției lui). Le simțim şi acum, după un deceniu, duhoarea. Interesant este, însă, că şi această temă - exersată uneori ingenios - s-a dovedit, din punctul de vedere al puterii, contraproductivă, întrucît nu a izbutit să creeze altceva decît greață, greața profundă care apropie sfîrşitul.

De cînd Nicolae Ceauşescu a declanşat contraofensiva pentru a recîştiga supremația ideologică, de cînd, înăsprind cenzura, chiar în forme insidioase, a decretat reîndoctrinarea şi bulversarea continuă a ierarhiilor politice şi' intelectuale, scriitorii au găsit noi subterfugii pentru a se manifesta ca scriitori, au născocit formule stilistice defensive şi căi specifice de comunicare, în limbaj esopic, a nemulțumirii.

Trecutul realist-socialist continua să fie o amintire stingheritoare, penibilă, impulsul spre normal al literaturii - de nestăvilit. Mişcarea ei inerțială spre idealul artistic, nu spre cel ideologic, putea fi doar moderată prin cenzură sau întrucîtva modeiată prin provocări şi diversiuni. Nemaigăsind executanți frenetici, neînduplecați, printre criticii de prestigiu, nici măcar printre cei folosiți în „operații speciale" în anii '50, ***minirevoluția*** *culturală dîmbovițeană* s-a împotmolit curînd în compromisuri, îmbogățind, încet-încet, inventarul speciilor bizare, de supraviețuire în regim de presiune.

Imaginea spectrală a „păcatului originar" al literaturii tragicului deceniu bîntuia, ca amintirea unei boli ruşinoase, conştiința tuturor, nu mai puțin a directorilor, redactorilor-şeti, redactorilor şi cenzorilor de toate rangurile, persoane şcolile acum, bine educate şi, de multe, de foarte multe ori, bine intenționate. Referatele de carte trimise către mai marii aparatului de partid erau redactate - şi nu fără efort - în limbajul rudimentar si ideologic dorit, nu cu mult diferit de cel din anii '50. Dar, cu excepția marilor şi micilor refulați, la care rigoarea partinică este totdeauna imers proporțională cu reuşita intelectuală şi cu funcția **gonadicâ,** redactorii îşi făceau un titlu de glorie în a se preface că nu văd cînd cei de pe pluta în derivă lansau semnale disperate şi conlu/e spre cititori.

Constatînd că mesajul lor - oricît de învăluit - este perceput ca o mică, dar izbăvitoare răzbunare pe mizeria vieții şi pe minciuna zilnică, scriitorii au plusat, urmărind efectul imediat şi succesul. Dorința de a nu pierde avantajele _ cîte erau - ale statutului oficial de scriitor, dar de a depune, totuşi, mărturie, de a face - în spatele Fiarei - semnul negării, spre a fi văzut şi admirat pentru proba ta de cutezanță - a intrat într-o anume contradicție cu însăşi ideea curentă de „curaj şi demnitate".

Tendința a jucat din nou, ca de atîtea ori, un renghi literaturii, care şi-a asumat, ca odinioară, în vremea paşoptiştilor, sarcini jurnalistice. „Adevărul" - moral sau politic - cere claritate, directitate şi firesc. Or, adevărul redus la jumătate, la sfert, la o şesime sau poate întreg, dar drapat sub faldurile iluziei, pus în decor abundent ori dezvoltat în parabole, devine odios şi malign.

Accentele critice, puseurile de sinceritate, zvîcnirile demnității umilite, starea de spirit întunecată şi-au găsit, în proză, repede formule defensive, soluții de protecție: amalgamarea (prin punerea adevărului în gura personajului ponegrit, negativ), intensificarea senzației de autentic, mai curînd a senzației, prin apel la tipurile de enunț codificate ca atare (jurnalul, mărturia, transcrierea limbajelor străzii şi a documentelor, însemnările întîmplătoare), atenuarea, debilitare a conflictelor prin transferarea lor, aluzivă, în altă perioadă istorică, în etapele „clasate" ale comunismului şi în altă țară, scriitura dificilă care dă „adevărul" pe mîna simbolisticii, oferindu-i curgerea monotonă a parabolei şi slefuindu-l pînă la pierderea pertinenței.

Murmurele de protest din poezie, crîcnelile pe teme sociale insuflau publicului - să ne amintim - un soi de speranță abstractă, indefinibilă, asemănătoare cu aceea care te împingea să te aşezi la o coadă, fără să ştii de ce. Ei bine, pînă şi acestor cîrteli mărunte specialiştii în cîrteli mărunte aveau grijă să le pună surdină: recurgeau la un ton autoironie, se foloseau de alibiul jocului verbal, al Indicului, al poveştii, sugerau totdeauna o posibilă altă interpretare, mizînd pe ambiguitatea intrinsecă limbajului poetic.

Cenzorii înțelegeau „jocul" şi treceau, cu un surîs mulțumit şi avizat, cu aviz de sus adică, peste năzbîtiile acelea înveselitoare, binevenite în vrenuiri cenuşii. Se întîmpla uneori ca textul să fie luat la ochi prin contribuția - scrisă sau spusă (şoptită) - a vreunui confrate invidios sau datorită excesului de zel al vreunui cerber căzut în dizgrație. Răzbătea alunei zvonul unui oarecare scandal. Popularitatea autorului creştea vertiginos şi. pentru un **tirnp,** ne simțeam cu toții îmbărbătați de acrul sublim al eroismului. Cînd o **turna** se îngroşa, urmau, invariabil, intervențiile discrete, tatonările prin intermediari, explicațiile penibile - scrise sau spuse - si. de cele mai multe

ori, venea şi *mielul răscumpărării,* sub forma unui text libidinos. Mecanica repulsivă a unor asemenea bravuri şi previzibilitatea reacțiilor consecutive te făceau să ajungi să le regreți.

Astăzi nu mai găsim argumente nici însuflețirii de atunci a criticilor de la Paris (de la postul de radio *Europa liberă)* şi de la Bucureşti, care au încurajat efectul de aurolac al „adevărului" acestor produse. Ele reprezintă chiar speciile valetudinare, metisările urîcioase, hibrizii a căror lipsă de vitalitate a fost constatată după 1989, cînd am simțit numaidecît nevoia să le ignorăm. Le-am fi uitat cu totul si pe toate dacă unele din ele nu ar fi purtat semnăturile unor oameni de treabă.

Slăbiciunile, abia acum vizibile, ale literaturii ultimelor decenii se datorează orientării textelor spre un efect imediat, cu alte cuvinte, intenționalității lor. Este o concluzie de care va trebui să ținem seamă, şi noi şi alții, cînd istoria se va repeta.

Dirijate simultan spre doi destinatari (cenzura şi cititorul setos de adevăr), cele două tendințe ale textelor de acest fel - aceea de a fi înțeles în intenția lui şi aceea de a nu fi înțeles în intenția lui — produc un efect disturbativ aidoma celui din operele baroce, în care se înfruntă astfel de forțe contrare. Numai că „barocul" epocii de aur era schizoid.

Literatura propagandei este o realitate pe care nu o putem rezuma în două dispreţuitoare vorbe, începi să o respecți cînd încerci să evaluezj chiar si numai partea vizibilă a consecințelor ei asupra mentalității populare, ca şi asupra literaturii propriu-zise, obligate, în fața acțiunii ei tiranice şi neobosite, la o politică a replicilor şi la un joc al eschivelor cu urmări în plan stilistic.

Literatura postbelică poate fi definită numai pornind de la fenomenologia raporturilor dintre literatura ce se voia în matca ei şi valurile artificial ridicate, fără încetare, de propagandă, prin literatura şi pîrghiile ei. Un studiu al mentalităților nu are cum o eluda fără să cadă în abstract.

Partea a II-a:

Evoluția prozei

I. ETAPA STALINISMULUI INTEGRAL (1948-1953)

Literatura aservită Proza

conflictelor antagonice

Ne ocupăm de proza publicată în primii ani ai sovietizării României şi ai comunismului fundamentalist pentru că ştim că oroarea pe care şi azi, după o jumătate de secol, ne-o inspiră ea stă la originea telului bizar în care a evoluat proza românească pînă foarte tîrziu, distanţîndu-se mereu de acest coşmar. Ea e alcătuită dintr-o puzderie de pamflete, reportaje „literare", schiţe, nuvele si din cîteva (surprinzător de puţine) romane cu subiecte istoric-pedagogice si social-propagandistice. în spatele acestor texte se află însă altele, mult mai numeroase, aparţinînd criticilor de serviciu care, amendînd neobosit fiecare infimă abatere de la canoanele realismului socialist, se constituie în falanga atotputernică a inchiziţiei locale strict subordonate celei moscovite.

O adevărată armată de experţi în texte sacre si în subtilităţi dogmatice pîndea, cu ochi îngheţaţi de rechini, orice şovăire ideologică. Numele celor [a]flaţi în top în ierarhia lor secretă trezeau printre novici şi printre proaspăt convertiţi şoapte evlavioase şi fiorii spaimei: Horia Bratu, Zamfir Brumaru, J- Popper, Paul Georgescu, Al.I. Ştefănescu, Al. Oprea, Geo Dumitrescu (!), Cornel Regman, S. Damian, Victor Adrian, Savin Bratu, Sergiu Fărcăşan, **ion** Istrate, Mihai Gafiţa, Traian Şelmaru, Mihai Novicov, Petre Dragu, Ov.S. Crohmălniceanu, Sanda Mănoiu, Mihnea Gheorghiu, Sorin Toma, Nestor Ignat, Lucian Raicu, Vicii Mîndra, Eugen Luca, Vladimir Colin etc.
C"
Creste, aceştia aveau ca îndreptar suprem textele testamentare referitoare la [ai]'ta ale celor patru mari clasici (Marx. Engels, Lenin. Stalin), dar nu puteau

ignora setul de indicații punctuale şi luările de poziție ale lui A. Jdanov, M. Gorki, G.M. Malenkov din rapoartele lor la congresele scriitorilor sovietici şi ale PC(b)US.

Indexul cu operele literare (occidentale sau burgheze şi imperialiste) periculoase, emanații ale diavolului, era conceput şi tipărit la Kremlin, iar pentru identificarea abaterilor mărunte sau medii de la sfînta credință, a actelor de nesupunere şi a deghizamentelor Satanei se putea folosi ghidul de uz curent *Pentru realismul socialist în literatură şi artă* (ESPLA, 1951), de unde nu lipsea textul citat adesea cu deferentă: *Frumosul este viața noastră,* de V. Ermilov.

Monitorizarea producției realist-socialiste a fost atît de severă încît literatura critică în necontenită fierbere, bătăioasă şi neobosită pe baricadele revoluției, a sugrumat proza propriu-zisă care, nevolnică şi poticnită, se lăsa lesne sufocată. Nici nu apuca bine un text să fie tipărit la ESPLA (sau în una din cele cîteva reviste literare) şi stolul de hoitari se şi înfățişa „în marginea lucrării", punîndu-se pe treabă, adică răscolind măruntaiele victimei.

Observații „pe marginea prozei" cutare (întrucît chiar aşa se numeau multe din intervențiile acelor vremuri) erau chemați să facă şi „oamenii muncii de la oraşe şi sate", individual sau organizați în „colective" de cititori. Cu puhoiul articolelor lor si cu luările de poziție țîfnoase publicate în *Scînteia, Contemporanul, Viața românească, Flacăra, Tînărul scriitor, Steaua, Almanahul literar, Urzica* sau chiar în broşuri separate, importanța criticilor în viața culturală a țării a crescut disproporționat şi disproporționat de mare a rămas prestigiul lor încă patru decenii.

Cu aceste articole şi studii în față şi cu cele cîteva lucrări în privința cărora se întreceau în intransigență atotputernicii critici de întîmpinare, dar si de ajustare (din mers, întrucît textele erau modificate uneori în funcție de observații şi rezerve), să încercăm să vedem cum ar fi trebuit să fie proza perfectă în viziunea realist-socialistă (la început în faza antagonismelor ireductibile şi apoi în faza conflictelor neantagonice).

O dală decretat principiu al progresului istoric, conflictul de clasă trebuia preschimbat neîntîrziat în conflict literar. Iar conflictul literar presupune, în aceste condiții de început ale comunismului românesc, opoziția clară dintre personajele/forțele pozitive, progresiste si cele negative, contrarevoluționare. Apartenența la o clasă progresistă te transformă automat în personaj pozitiv. Invers, chiaburii, burghezii, negustorii etc. nu pot fi decît personaje negative care. **manifestîndu-se** totdeauna fățiş şi duşmănos față de stalul oamenilor muncii, nu pot evolua în bine şi. ca atare, trebuie evacuați de pe scena istorici.

Mai mult, împărțirea e, în spiritul stalinismului anilor '30, între revoluționați si contrarevoluționari şi orice nuanțare devine incorectă şi periculoasă pentru destinul „noii credințe", în consecință, scriitorii, ca şi reprezentanții politici ai proletariatului, nu trebuie să admită o cît de modestă ameliorare a contrarevoluționarului ori delăsarea, îmbolnăvirea fizică, slăbiciunea morală a reprezentantului poporului muncitor care, robust şi fără tare, şi în familie şi la fabrică, nu poate fi decît un personaj fără cusur, un model absolut.

Ori de cîte ori vreun scriitor cu vechi abitudini realiste incomplet reprimate (M. Preda în *Ana Rosculeț,* Petru Dumitriu în *Pasărea furtunii* sau *Drum fără pulbere,* Eusebiu Camilar în *Temelia,* chiar N. Jianu în *Cumpăna luminilor)* găsea circumstanțe atenuante pentru omeneştile slăbiciuni ale eroilor şi nu lovea cu sete în duşmanul de clasă, criticii doctrinari intrau prompt în dispozitiv.

în faza fundamentalistă a acestei religii politice nu există justificare umană pentru cel ce se opune flamurii roşii. Chiar dacă aparține propriei familii (tema soților, a fraților învrăjbiți sau a copilului care îşi reneagă tatăl, turnîndu-l poliției politice), duşmanul - sau „banditul", cum era numit în epocă - trebuie nimicit fără ezitări. Orice mic compromis, orice pornire spre cruțare si milă (mila mic-burgheză a falşilor intelectuali demni de dispreț) trebuie înnăbuşită în faşă, întrucît Cel Viclean îşi poate recăpăta puterile malefice si reîncepe lucrarea lui eretică, denigratoare. Şcolarilor români de la începutul anilor '50 (între care mă aflam şi eu) li se livra, la instructaje pionereşti şi la dirigenție, povestea pilduitoare a pionierului Pavel Morozov, ucis „mişeleşte" de membrii propriei familii fiindcă îşi denunțase părintele.

Pentru că nu posedă nici o însuşire demnă de stimă (şi tocmai de aceea scriitorul nici nu are voie să-i atribuie vreuna!), dispariția unui contrarevoluționar nu poate avea reverberație tragică. Istoria n-are sentimente în marşul ei spre binele unanim şi nu altul a fost argumentul forte al intelectualilor de stînga francezi ocupați cîteva decenii la rînd cu explicarea crimelor staliniste, fireşte, la cîteva mii de kilometri departe de Kolîma. Este în această teribilă înfruntare ceva din încrîncenarea păstrătorilor vechitestamentari ai purității credinței, ordonînd nimicirea (cu oraşele şi vitele lor cu tot) a tuturor celor ce nu se închinau Dumnezeului unic şi viu sau erau ispitiți de alți idoli.

Spre ,.norocul" prozei noastre, viziunea aceasta sîngeroasă fusese întrucîtva depăşită şi în fieful moscovit al realismului socialist. Devenit al întregului popor rus, războiul reuşise o anume omogenizare a societății sovietice, iar tancurile Armatei Roşii aduseseră cu ele un comunism încrezător în victoria lui mondială.

Ceea ce învăţau scriitorii români de la cei sovietici în primii cinci ani de comunism autohtonizat era să se folosească de un conflict în care binele ca element diriguitor şi combativ nu face mari eforturi ca să biruiască răul, fără însă ca acesta să fie absolvit de virulenţă. El chiar pare la început impresionant si neliniştitor, precum, la timpul ei, puterea politică a păgînului (roman sau musulman). Ea e capabilă să-l supună unor cruzimi nemaivăzute pe mărturisitorul credinţei, dar tăria morală şi ajutorul de sus rezolvă rapid, ca în *Vieţile sfinţilor,* situaţia în defavoarea răului (umilit sau chiar convertit la bine prin exemplaritate).

Salvarea de ultimă clipă prin intervenţia unui arhanghel al Domnului nu avea decît semnificaţia mîntuirii şi triumfului suprem al credinţei. Tipul acesta de rezolvare a unor tensiuni prin victoria precipitată (stil *dens ex machina)* a dreptcredinciosului - supus caznelor, confruntărilor şi ispitelor - transforma naraţiunea într-o formă de pedagogie optimistă, în treacăt fie zis, în epocă s-a încurajat compunerea de biografii de personaje istorice exemplare, cu acţiuni si replici ilustrînd, desigur, dogmele generale si tezele momentului.

Problema „estetică", dacă putem spune aşa, a prozei comunismului fundamentalist a fost interdicţia dozării proporţiei de negru şi alb, pe care critica oficială - expresie a partinităţii (deci a partizanatului) - o respinge ca pe o jalnică manifestare a „obiectivismului" burghez. Ea atrage permanent atenţia asupra pericolului transformării răului în element activ şi, sub raport artistic, într-un ferment narativ gata să modeleze reacţiile binelui aflat în defensivă. Negativul e, cum se ştie şi cum previne critica, expresiv si de o bolnăvicioasă atractivitate. în necontenită mişcare, imaginativ în diablerii, se impune în ochii cititorului în detrimentul pozitivului, mai totdeauna plai.

Adaptînd parcă un fragment de uz monahal dintr-un *Pateric, Scinteia* instruia în 1953 asupra deghizărilor subtile ale duşmanului care, înfrînt pe moment de mîna lungă a clasei muncitoare, reînvie miraculos, mimînd conduita morală comunistă. Paranteză: Spre a-si diversifica întrucîlva problematica şi a lărgi plaja de situaţii narative, literalii comunişti au profitat de acest soi de „proteism" al răului, dar puţin mai lîrziu, cînd modelul luptei de clasă devenit conflict literar îşi pierduse piemisele. Au începui să ridiculizeze, însă, cu aceeaşi lipsă de nuanţe si cu aceeaşi virulenţă (care izgonesc literatura), birocraţia, lenea la locul muncii, corupţia (incipientă), carierismul, brutalitatea în relaţiile de lamilie. pierderea legăturii şefilor i o \ idem. cei mărunţi) cu masele ele.

Nu mai era lupta cu îngerul negru (duşmanul de clasă satanizat), ci cu păcatele mărunte ale muritorilor supuşi greşelii. Conservatorismul, care începuse de pe acum să fie luat în vizor de autorităţile în căutare de conflicte mobilizatoare, va alimenta peste încă un deceniu conflictul literar cel mai frecventat de prozatorii cu credit la partid: lupta între vechiul (socialist) şi noul (tot socialist).

Revenim: în lumea culturnicilor şi a provocatorilor de „probleme" care să facă încă utile „organele" şi încă necesari scriitorii mediocri, a existat tot timpul o goană după conflicte sau măcar după situaţii mobilizatoare. Se plăsmuia o „situaţie", o conjunctură favorabilă greşelii, apoi, cu ajutorul activistului de la centru şi al organului M.A.I., obstacolul era depăşit exact ca în *Jitii,* adică în pofida oricărei logici elementare şi a legilor consecvenţei narative. La o distanţă de veacuri, în lumea nouă a comunismului ateu, apăruse o literatură a miracolelor, în care tensiunile şi expectaţia există numai spre a putea fi rezolvate în spiritul unui katarsis socialist.

Finalurile fericite, dătătoare de certitudine, victoriile confortabile ale binelui - sub raport dialectic normale şi juste din perspectiva moralei istoriei - au fost obligatorii de-a lungul întregii etape de cucerire şi fortificare de către partid a pîrghiilor puterii. Strict individual, se putea muri pentru cauze progresiste numai în timpurile revolute în care clasele exploatate nu se „maturizaseră" politic. Dar moartea lui Bălcescu sau a lui Vladimirescu din unele bucăţi literare era înţeleasă cu o premisă a victoriei apoteotice a poporului muncitor. Cînd partidul s-a simţii puternic, ascultat si urmat, eroilor comunişti li s-a dat voie să moară - la început în literatura sovietică, unde s-a şi lansat teza. de un nemaivăzut curaj estetic, a „tragediei optimiste".

Rolul personajelor

Pînă foarte tîrziu în studiile de specialitate, în articolele de critică şi în cursurile de teorie a literaturii predate la Universitate s-a făcut uz pînă la greaţă de formula magică a lui Engcls: realism = personaje tipice în împrejurări tipice.

Critica din primii ani ai realismului socialist si proza anexă (si e bine să-i spunem aşa) au fost atente ca personajele şi împrejurările să nu fie niciodată altfel decîl tipice (deci previzibile). Iar tipicitatca decurge strictamente din apartenenţa la o clasă si din locul pe care îl ocupă ea în focul luptei de clasă. Realitatea nu există decîl spre a ilustra prezenţa acestei tipologii ideologi/aţe, iar dacă nu izbuteşte să o facă. **realitatea** nu există si scriitorul se află în ero.ne

„Cine nu e cu noi e împotriva noastră", sună lozinca vremii, emanaţie a terorii politice şi chintesenţă a Dogmei în acţiune. Ea împarte lumea în buni şi răi şi, excluzînd accidentalul şi particularul, contestă realitatea fenomenală. Numai o astfel de lume, descrisă ca atare (adică ficţionalizată ideologic), este veridică şi validă sub raport literar. Cititorul nu trebuie să se străduiască să urmărească evoluţia unui personaj, fiindcă apartenenţa socială si politică a acestuia îl face de la început tipic şi previzibil. Portretistica cît de cît subtilă e inutilă, căci amănuntul, accidentalul strică articulaţia întregului şi diminuează accesibilitatea - principiu agitatoric de neignorat şi niciodată părăsit.

Un dreptcredincios va recunoaşte totdeauna un alt dreptcredincios şi va şti instantaneu ce poate întreprinde şi ce fel de caracter are. Nu se va înşela niciodată în privinţa identităţii celui rău. în spatele lui, spre a-l ajuta, se află mereu trează critica inchizitorială, care demască fără odihnă toate elementele ce nu sînt tipice ca pe tot atîtea năluciri ale diavolului.

Detaliile din viaţa personajului trezesc obiecţii, tentaţiile erotice ce contravin logicii revoluţionare sînt sugrumate pe loc. Dacă un reprezentant al binelui are un neînsemnat defect, o boală oarecare, un nume pocit, iar un reprezentant al răului - un atribut omenesc, acestea sînt erori de netolerat, întrucît astfel de lucruri nu există în realitate, în viaţa de zi cu zi din anii '50, unui tînăr cu origine sănătoasă i se recomanda insistent si poruncitor căsătoria cu o tînără cu origine sănătoasă, spre a-i fi bine la locul muncii. Tot astfel, în literatura epocii numai cuplurile de clasă sînt acceptate, sînt tipice, deci verosimile.

Să recunoaştem că o asemenea uluitoare capacitate de reducţie, care anulează însăşi posibilitatea existenţei particularului, o atît de puternică tipizare politică a realităţii, o asemenea perseverenţă în a crea realitatea dorită şi pînă la urmă chiar a crea realitate depăşesc cu mult tot ce s-a făcut de-a lungul mileniilor în materie de mistificare ideologică a vieţii.

E instructiv să enumerăm ce respingea cu indignare critica în acei ani ai **ftindamentalismului** comunist pentru a realiza de pe acum direcţiile evoluţiilor ulterioare ale prozei, care nu avea cum să nu funcţioneze, după 1953, în regim de replică: impuritatea ..politică" a sentimentelor, afectivitatea depăşind ţarcul clasei talc. viaţa intimă a eroilor, mila si admiraţia exercitate necondiţionat, faptul divers si amănuntele interesante, pitoreşti, nesubordonate conflictului (si asia întrucît o viziune doctrinar corectă îşi alege din viaţă exact ce-i trebuie), situaţiile groteşti şi limbajul licenţios sau numai buruienos - rămăşiţe ale mentalităţii burghe/c - şi tot ce, înli-un fel sau altul, sugerează oraluitalca. adică o urîckusă si neavenită Ibrnui a insubordonării.

Cu o astfel de platformă „estetică" şi cu asemenea premise strangulatorii, evoluția literaturii scrise sub comunism trebuie văzută ca o descătuşare treptată şi pe trasee previzibile.

Pamfletul *(Imprecația)*

între speciile socotite de către putere de o stringentă actualitate în primii ani ai ocupației comuniste se numără pamfletul, înțeles nu ca formulă literară valabilă în sine, intrată în zona gratuității, ci ca text combativ de maximă eficacitate revoluționară.

Materialele teoretice sovietice (care se legitimează de la cele cîteva întîmplătoare reflecții leniniste asupra satirei lui Gogol şi Maiakovski) atrag atenția asupra transformării pamfletului (ca de altfel şi a variantei lui vizuale - caricatura de la gazeta de perete) într-o armă de luptă împotriva rămăşițelor burgheze din conştiința oamenilor şi, pe plan extern, de înfierare a bestialității şi a degenerării imperialiştilor anglo-americani. Epitetul „usturător" este aso ciat adesea cuvîntului satiră în recomandările partidului.

în esență, mai mult de jumătate din produsele „artistice" ale epocii (folosite de brigăzile de agitație, apărute în *Scîuteia* sau la gazetele de perete uzinale şi săteşti) erau variante de pamflet pus în slujba adîncirii antagonismelor politice şi morale si avînd ținte precise si imediate: reminiscențele trecutului, partidele istorice, monarhia, chiaburii, specula, oportunismul, alarmistii, misticismul etc.

Nu de zeflemisirea duşmanului de clasă avea nevoie partidul, ci de demascarea, invectivarea şi nimicirea lui ca într-o slujbă de afurisire neiertătoare cu diavolul şi cu uneltele lui. Duşmanul nu poate fi decît hidos şi rău, estetizările, gratuitatea, comprehensiunea, delăsarea combinatorie, ori, vai, indiferența descriptivă nu aveau ce căuta în aceste variante de blestem. Şi asta întrucît, ca blestem, el are nevoie ca victima să fie urîțită, deformată, degradată (cadavre, fantoşe), minimalizată, coborîtâ pe scara biologică (viermi, lupi, javre, şerpi, năpîrci), pentru ca imaginea ei, astfel constituită mental, să fie apoi mai uşor de biruit.

Reportajul *(Adorația)*

După 1948, reportajul (numit, de la un moment dat, „reportaj literar") devine o specie privilegiată, **schimbîndu-şi** tradiționala funcție jurnalistică —de dezvăluire curajoasă a unor adevăruri incomode şi a unor realități necunoscute - într-una de pre/cntarc entuziastă a noilor, excepționalelor realități socialiste.

Nerăbdători, ideologii partidului solicită cauționarea rapidă a acestor realități de către scriitori, care, la rîndul lor, consideră că pot certifica astfel, fără mari complicații de conştiinţă, angajamentul lor politic, părăsirea turnului de fildeş, lepădarea de bolnăviciosul formalism burghez, adeziunea la viaţa nouă etc.

Individual sau în echipă, scriitori si ziarişti mai mult sau mai puţin cunoscuţi (Z. Stancu, Nina Cassian, E. Jebeleanu, Alecu Ivan Ghilia, Traian Selmaru, Andrei Livădaru, D. Corbea, Oscar Lemnaru, Petru Vintilă, Ioana Postelnicu etc.) descind în fabrici şi uzine, unele intrate în mitologia revoluţionară (Griviţa Roşie, Vulcan, Filatura Dîmboviţa), se deplasează pe noile şantiere (Bicaz, Canalul Dunăre-Marea Neagră etc.), coboară, cu alte cuvinte, în mijlocul colectivelor de oameni ai muncii, luînd exemplul lor instructiv. Revistele, ziarele sînt copleşite de astfel de reiatări şi pînă şi presa literară preferă rezolvări de acest fel ale „comenzii sociale".

„Documentarea" devine cuvîntul de ordine printre veleitari, iar „deplasarea" - o neîntreruptă beţie în grup a scriitorilor onoraţi şi ghiftuiţi (după rodnica metodă sovietică) de autorităţile locale, prevenite din timp de forurile centrale. Acesta a fost, probabil, şi începutul procesului de degradare nu numai morală, ci şi fizică a scriitorilor români, care păşeau atunci pe porţile „şcolii cinismului" (unde se vor rutina continuu pînă la Revoluţie).

Reportajul a fost însă prima scoală a poleirii realului şi a minciunii lirice din care se trage întreaga producţie artistică „pe linie" promovată atît de regimul Dej, cît şi de regimul Ceauşescu. Atunci s-au perfecţionat tehnicile de ficţionalizare şi hiperbolizare. selecţia orientată optimist a datelor. Autorii, fără a mai avea nevoie de faptele vieţii şi de documentare, au căpătat maladia metaforismului şi abitudinea de a vedea ce se vrea văzut, de a se entuziasma fără odihnă şi de a scrie perpetuu triumfalist şi înveselitor chiar şi despre predarea cotelor de către ţăranii ajunşi la marginea puterilor.

Dacă sarcasmul **pamfletului** epocii aminteşte de afuriseniile bisericii, reportajul deschide calea spre cîntarca neîntreruptă a faptelor socialismului victorios, atît de asemănătoare imnurilor encomiasticii religioase.

Mentorul scolii de jurnalism encomiastic si profesorul de stilistică falsificatoare al tinerilor reporteri afirmaţi spre sfîrsitul anilor '50 (Traian Cosovei, Pop Simion. Paul Angliei, Ilic Purcaru etc.) este nu altul decît măreţul, incomparabilul **Geo Bogza.**

Textele lui poetic-reportericeşti publicate pînă în 1948 *(Ţări de piatră, de foc si de pămînt,* 1939; *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil,* 1940; *Cartea Oltului. Statuia unui nu,* 1945; *Pe urmele războiului din Moldova,* 1945; *Oameni şi cărbuni în Valea Jiului,* 1946; *Ţara de piatră,* 1946) vor fi reeditate, cu modificările de rigoare, de cîteva ori în anii de glorie ai acestei specii hibride care introduce informaţia distorsionată ideologic în mecanismul compensator al retoricii magnificării. Va mai publica pînă în 1956 alte cîteva cărţi de reportaje recenzate cu delir de elogii (printre ele, ***începutul epopeii,*** 1950; ***Porţile măreţiei,*** 1951; ***Meridiane sovietice,*** 1953; ***Tablou geografic,*** 1954 etc.).

In timp, s-au creat, aşadar, toate condiţiile (inclusiv cele legate de mitul unei mari conştiinţe şi al unui Om al Cetăţii) pentru ca aceste căiţi să facă şcoală. Din ele reporterii de duzină de mai tîrziu au învăţat adevărul simplu şi profitabil că totul, într-un regim totalitar, poate fi mistificat: servindu-te de cîteva condimente expresive şi cu puţină abilitate „lirică" poţi aşeza aureola măreţiei oricărui fapt mărunt, oricărui personaj nevolnic şi chiar unei ticăloşii.

Din bogata panoplie de proceduri perfecţionate de Bogza au fost preluate, manierizate, folosite pînă la exasperare: supradimensionarea, miza pe enorm şi grandios, febricitarea prin repetiţii, pletora epitetelor ternare, selectarea detaliului năucitor poziţionat în spirit estetizant în economia reportajului, contrastul violent expresiv, monumentalizarea, antropomorfizarea şi mitizarea peisajului. Astfel de tehnici de magnificare au intrat pînă foarte tîrziu, pînă în ultimul moment al regimului comunist, în reţeta textierilor propagandei triumfaliste.

Admiraţia pe care pînă astăzi o poartă unii intelectuali români „stilistului de geniu", „conştiinţei superioare", patriarhului Bogza arată de cît de puţine veritabile calităţi artistice şi gesturi îndrăzneţe avea nevoie critica pentru a înălţa statui şi a înnobila cariere demne mai curînd de dispreţ.

Romanele „luptei de clasă"

O clasă **muncitoare** puţin numeroasă si fără o minimă conştiinţă revoluţionară nu putea furniza prea multe subiecte pentru „proza nouă" a luptei de clasă.

Despre grevele muncitoreşti de la Atelierele Griviţa din 1933 scrie **Alexandru Jar** două romane: ***SfîfŞituljalbelor (195Q)*** si *Marea pregătire* (1952). Respectînd doar schema cunoscută a conflictului de clasă, nu şi adevărul (pe care îl distorsionează în funcţie de indicaţiile conducerii partidului direct interesate în legitimarea şi în construirea unui mit revoluţionar), cărţile sînt scrise rău. Autor si al unor nuvele despre re/istenţa antifascistă.

Alexandru Jar va dispărea o vreme din viața literară după ce, neînțelegînd intențiile reale ale lui Dej şi esența regimului său, va ataca într-o plenară, imprudent, politica stalinistă.

Zaharia Stâncii se numără printre scriitorii care, după 23 august 1944, au aderat rapid la politica partidului. Dat fiind trecutul de informator şi grație lichelismului său funciar, a făcut-o cu un entuziasm util organelor şi propagandei în perioada dificilă a cîştigării depline a puterii. Ca executant frenetic şi fără scrupule al oricărei misiuni, va fi cooptat ca activist în Secția de Agitație şi Propagandă a partidului şi va fi desemnat preşedinte, în 1949, a proaspăt înființatei, după model sovietic, Uniuni a Scriitorilor.

Va avea ca prozator o evoluție interesantă şi va contribui la refacerea credibilității literaturii române prin cîştigarea dreptului ei la biografism şi la subiectivitatea auctorială.

Dar în 1948 - cînd apare, în prima variantă, romanul său *Desculț - a* servit excepțional politicii partidului, reflectînd precis şi explicit, ca într-o lecție de istorie, conflictele antagoniste din lumea împărțită în clase a satului. Răscoala din 1907 pe care o evocă tezist romancierul, folosindu-se de contraste violente şi de trucuri sentimentale, capătă, prin simplificare, un sens justițiar. Mosierimea hrăpăreață şi cinică nu putea naşte decît dorință de răzbunare şi violență. Formula care a trezit entuziasmul nenumăratelor condeie critice din epocă („Să nu uiți, Darie!") închide în ea ura si spiritul de vendetă de care avea nevoie propaganda spre a deveni eficace într-o zonă încă necucerită - satul.

Totuşi, numărul mare de secvențe relativ independente, de microbiografii țărăneşti, de scene cu caracter pitoresc scade întrucîtva această eficacitate propagandistică, întrucît ne face să uităm, pe parcursul lecturii lor, de înfruntarea taberelor pe cîmpul bătăliei de clasă. De aceea o să şi reluăm analiza cărții în alt capitol - mai puțin întunecat - al studiului de față.

Cocor. Pentru un scriitor ajuns la sfîrşitul unei cariere prestigioase, în care e totuşi absentă coordonata politică (înlocuită cu gustul traiului dulce boieresc), adoptarea rapidă a unei atitudini „progresiste"', adică adeziunea la politica de rusificare, trebuie să ti constituit o decizie dramatică, poate cea mai dramatică dintr-o viață pînă atunci tihnită, cu împliniri numeroase si puține clătinări sufleteşti.

Titlul conferinței *Luminii vine c/e la Răsărit* (formulă care arc o rezonantă mai curind masonică) l-a aşezat în ochii multora în rîndul conforniKtiloi odioşi şi al trădătorilor de patrie. De frică şi din oportunism.

Sadoveanu va face curte ocupantului într-un fel voalat (prin volumul de proze *Fantezii răsăritene,* 1946) ori direct si cinic (prin volumul de impresii de călătorie în U.R.S.S., *Caleidoscop,* 1946). Contribuie la campania demagogică de cîştigare a țărănimii prin articole bine stipendiate, executate prompt la solicitările partidului (la care aderase în secret).

însă se cuvenea ca marele scriitor şi omul de conştiință sâ-şi aducă obolul lui de prozator, deşi nu avusese răgazul nici să asimileze cît de cît doctrina marxist-leninistă şi nici să-şi adapteze abitudinile stilistice regulilor de fier ale realismului socialist.

Din această combinație de neputințe a rezultat *Păuna mică* (1948). Un grup de refugiați primiți cu antipatie de țăranii din Păuna reuşesc printr-o bună organizare a muncii să închege o unitate agricolă performantă pe un teren mlăştinos din Lunca Brăilei. Conducătorii lucrărilor de asanare au origini sănătoase şi biografii simbolice (un muncitor de la Braşov şi un combatant din Rezistența franceză), întemeierea însăşi a unei aşezări noi si a unei exploatări pe principii moderne are o valoare simbolică. Cam puțin, însă, pentru o literatură cu legi noi: conflictul de clasă e anemic, prea mulți indivizi sînt binevoitori şi naivi.

Scriitorul acesta reprezentativ pentru literatura română şi care împrumuta credibilitate partidului trebuia puțintel ajutat să-şi schimbe tabieturile narative. Semnatarul celebrului roman *Mitrea Cocor (*1949) se va lăsa îndrumat sau chiar pe alocuri înlocuit de alt condei sau de condeiele reunite ale unui conclav misterios de fabricatori de texte de partid. Primind girul sovieticilor (Medalia de aur a păcii), devenind o operă exemplară a realismului socialist autohton, cartea a rămas, pentru un deceniu şi mai bine, cap de coloană în canonul prozei noi, terorizînd cîteva promoții de elevi cu personajele ei, prinse de astă dată în vîrtejul luptei de clasă.

De o parte sînt țăranii săraci din Malu Surpat, de cealaltă moşierul Cristea Trei-Nasuri din conacul de la Dropii. De o parte se află fiul mai mare şi mai urît, Ghiță, preferatul familiei si proprietar de moară mecanică, de cealaltă fiul cel mai mic, Mitrea. un tînăr sărac dar frumos şi de copil dat dracului şi îndărătnic (revoluționar din naştere, fireşte). Nu a fost ultimul prilej narativ născocii de autor pentru a reprezenta tensionat conflictul antagonic preconizat de doctrină. Provoacă moartea părinților lui Mitrea, trece întreaga moştenire fratelui cel mare, cel rău şi cel hidos, care, lipsindu-l pe prîslea de mijloace, transformjndu-l în proletar, îl angajează argat la boierul din Dropii - pe rol istoric de exploatator.

Eroul (care, de altfel, se exprimă „naturaliter", ca din broşurile *Muncii de partid]* cunoaşte nedreptatea, umilinţa şi gîrbaciul stăpînului, bătaia jandarmilor în cîrdăşie cu ciocoiul şi apoi, ca militar, bestialitatea ofiţerimii. Spre a respecta reţeta, apare şi momentul „cunoaşterii", precum şi iniţiatorul lui, în persoana fierarului comunist Florea Costea, care îl învaţă să citească şi să recite *Internaţionala.* Cei doi eroi (reprezentînd alianţa celor două clase exploatate) cad prizonieri în războiul de cotropire, caracterizat fără încetare cu fraze din Lenin despre imperialism. Au parte de noi revelaţii si se minunează de tot ce văd în Tara Sovietelor, ca în descripţiile raiului din cărţile populare.

Complet „lămurit" şi îndoctrinat temeinic, cel întors din prizonierat conduce în sat reforma agrară, împărţind pămînturile boierului. Este asistat de un alt reprezentant al clasei muncitoare - muncitorul cazangiu Voicu Cernet, „apostolul" cu trecut de martir ilegalist, venit, fireşte, „de la Centru". Cîteva fraze extrase parcă din *Scînteia* pecetluiesc magnific acest Bildungsroman al realismului socialist.

Am rezumat pentru noile generaţii opusul cel mai reprezentativ şi mai titrat al epocii de început a literaturii noi, în pofida senzaţiei vomitive pe care mi-o trezeşte amintirea zecilor de ore de şcoală şi a examenelor petrecute în tovărăşia lui Mitrea Cocor. Nenumărate articole de critică au proslăvit ruşinosul produs sadovenian, probabil şi din pricina penuriei de opere semnate de nume mari care să ilustreze cu exactitate preceptele realismului socialist.

Ceahlăul literaturii române a recidivat după numai patru ani, publicînd, în 1953, ***Aventuri în Lunca Dunării,*** o carte despre efectul benefic al colectivismului de C.A.P. asupra intelectualilor debusolaţi. Se deschide astfel şi capitolul bucolicului socialist zefiri u şi tonifiant al istoriei literare.

Proza istorică orientată politic

Subiectele romanului românesc istoric si modul tratării lor reflectă cum nu se poate mai clar schimbările care au avut loc dc-a lungul unei jumătăţi de secol în sistemul de opţiuni al propagandei de partid. Trecutul a fost şi va fi mereu pretextul bătăliilor ideologice. Regimurile comuniste au mizat constant pe ..ministerul adevărului" care se ocupa, se înţelege, cu inventarea continuă a trecutului. Ingerinţele factorului politic au fost alît de insistente în domeniul acesta de creaţie, în c îl se pot numai a pe degete cărţile măcar in intenţie oneslc.

în primii ani ai regimului „democrat-popular", cînd absolut toate temele literare trebuiau să se regăsească în repertoriul „internațional" prescris cu strictețe de Moscova, au fost căutate fapte şi personaje care să amintească de „prietenia de veacuri" dintre poporul român şi vecinii de la Răsărit ori să ilustreze „lupta de veacuri" a neamului pentru dreptate socială şi neatîrnare.

Mihail **SadOVeanil** îşi rescrie *Şoimii,* atenuîndu-i caracterul romanțios. Prozatorul deplasează acum accentul pe legămîntul trainic al eroului care dă titlul romanului *(Nicoară Potcoavă,* 1952) cu acei fîrtați de nădejde - care sînt cazacii zaporojeni -, sporind, pe de altă parte, ponderea conflictului social cu boierimea hrăpăreață şi infamă.

Lumea în care se mişcă Ion Nicoară (Potcoavă) e una prioritar slavă (Rusia, Ucraina, Polonia, Crimeea, zonele rusificate ale Moldovei de dincolo de Nistru), zaporojenii sînt bine clădiți, iscusiți în călărie si în meşteşugul armelor şi mai ales neînfricați, precum soldații sovietici din filmele care monopolizaseră deja cinematografele româneşti, în cartea aceasta plină de arhaisme slavone colectate cu sîrg de Sadoveanu mai ales din limbajul religios, se vorbeşte adesea ca în republica transnistreană de astăzi.

Pitorescul biografiilor zecilor de personaje de diverse etnii, evocate fiecare în parte ca pentru a ilustra încrederea autorului într-un soi de interna-ționalism *sui-generis,* atenuează senzația de text de linguşire a ocupantului.

în 1948, se scurseseră doar patru ani de la capitularea Germaniei hitleriste. România ieşise înfrîntă din războiul de recîştigare a teritoriilor pierdute la răsărit de Prut şi nu obținuse statutul de cobeligerant, în ciuda efortului militar excepțional. Pe de o parte, rusofobia populației şi, pe de alta, obligația de a scrie istoria după voia ocupantului au transformat campania din Est şi actul de la 23 august în subiectele cele mai expuse intervențiilor politice şi cele mai delicate cu putință.

Cănile reflectă fluctuațiile derutante ale barometrului ideologic şi, în afară de cei grăbiți în primii ani să cerşească simpatia noilor stăpîni, tema războiului din Est a fost ocolită pînă foarte tîrziu. Ea a fost socotită drept nevralgică şi periculoasă chiar atunci cînd relațiile cu sovieticii s-au răcit si numele Basarabiei a reînceput să apară, timid si cu voie de sus. în studiile de istorie.

Mai mult, pînă si efortul insistent de autoponegrirc nu părea a fi suficient pentru a-i mulțumi pe conducători sau ceva anume din conştiința tulbure a acestora. Eslc ca/.ui ilustrativ al romanului *Negura* (1949) de

Eusebiu Camilar, scos din circuit după doar trei ani de la publicare, deşi autorul a colectat toate ororile imaginabile, toate violențele şi prostiile ce se pot închipui, pentru a le pune în seama armatei române.

Maniheismul doctrinar deprins relativ iute şi corect de la „maeştrii sovietici" atinge aici cote aberante, şi cartea pare scrisă de un prozator rus desemnat să-i înfiereze pe fasciştii cotropitori români, în raport cu sovieticul aflat sub arme şi care reprezintă progresul şi speranța umanității, românul este factorul negativ al istoriei şi al propriei istorii.

Dicotomia funcționează şi intraspecific: românul sărac, deci pozitiv (țăran dintr-un sat asaltat de mizerie din Munții Neamțului sau soldat simplu pe front, asaltat de păduchi şi terorizat de ofițeri) şi românul bogat, deci negativ (care fie se fofilează, reuşind să rămînă în sat să batjocorească fete, fie, ajuns pe front, ia chipul majurului burtos sau al ofițerului sadic, care jefuieşte populația paşnică sovietică, comițînd abominabile violuri şi bestiale execuții în masă).

Dacă în corpul ofițeresc se rătăceşte cineva cu trăsături omeneşti, acesta are gradul cel mai mic (sublocotenentul Măgură). Reprezentativi pentru haita acestor monştri care torturează, spînzură, incendiază sînt locotenentul Vieru care omoară din plăcere şi colonelul Vartic, care laudă săpunul cu miros de stilfină făcut din evreii de la Auschwitz. Preoții de front, complet barbarizați, nu se deosebesc de majuri (un fel de chiaburi în haine kaki).

Armata rătăceşte în negura stepelor scitice, mărşăluieşte bezmetic, urmată de ambulanțe cu mutilați. Ordinele răcnite ale ofițerilor incompetenți se contrazic de la kilometru la kilometru, echipamentele si hainele de iama nu sosesc la vreme sau sînt furate de gradați, vagoanele sînt deturnate pentru a fi expediată acasă prada de război, mîncarea e mocirloasă, păduchii sînt de neoprit, precum însăşi formidabila Armată Roşie.

Ca şi în *Mitrea Cocor* - modelul absolut al realismului socialist -, pentru soldatul simplu apare si momentul „dumiririi". Se înmulțesc fraternizările (aspru pedepsite), oamenii încep să se îndoiască de noima războiului, agitatorii comunişti îşi fac apariția, viitorul luminos începe să mijască.

Ca de atîtea ori în literatura epocii, excesul de obediență produce efecte literare imprevizibile. E atîta acumulare de barbarie, jale, sînge, urlet, violență, prostie şi cruzime (evident, românească), încît efectul e de farsă grotescă. Poate că unii critici de partid cu auzul fin au simțit că ceva nu e în regulă si că nu e de ajuns ca o carte să fie scrisă de pe o poziție justă pentru ca efectul ei să fie cel preconizat. Ori poate că alții nu au tost satisfăcuți de numărul şi amploarea faptelor oribile ale oribililor invadatori români.

Cert este că această carte umilitoare şi nedreaptă şi care mai şi avivează o rană abia închisă a unui popor învins a ieşit neobişnuit de repede din canonul epocii. A fost o lecţie pentru scriitorii noştri care, loviţi peste degete de timpuriu, s-au abţinut cît au putut să se apropie de un asemenea subiect. O tragedie naţională cu repercusiuni incalculabile pentru istoria naţională - cel de-al doilea război mondial - a rămas astfel o datorie neonorată de romancierii români pînă azi.

Mult mai uşor le venea prozatorilor să se ocupe de evenimente mai îndepărtate în timp şi să aleagă manifestări ale luptei de clasă care puteau fi ficţionalizate ideologic fără să ai nevoie de prea mult talent. I.D. Muşat tipăreşte, în 1951, *Răscoala iobagilor.* C. Ignătescu evocă eroismul omului simplu în viziune baladesc-folclorică: *Mitruţ alJoldii* (voi. I-II, 1953-l954).

Dar iată că însuşi Camil Petrescu s-a lăsat convins să scrie un roman despre o revoluţie. La urma urmelor, mişcarea de la 1848 era un subiect demn de interesul unui mare prozator, iar, după redactarea dramei *Bălcescu,* scriitorului îi rămăseseră destule fişe răzleţe sau neutilizate. Prozatorul acesta nărăvaş păstra totuşi un rest din demnitatea de odinioară si încă atîta energie, încît să nu devină un ilustrator de scheme istorice marxiste.

El îşi salvează în bună măsură romanul prin bogăţia excepţională a datelor (culese din documente sau deduse), prin complexitatea construcţiei lui, prin punerea rapidă în mişcare a intuiţiei reconstitutive (proclamate drept metodă) şi mai ales prin capacitatea de identificare cu eroul şi de transvazare în lumea lui. Camil Petrescu s-a crezut totdeauna a fi ceea ce ne spune titlul romanului său: *Un om între oameni* (voi. I, 1953; 11, 1955).

Conceput în trei volume şi rămas neterminat, romanul nu este - căci nici nu avea voie să fie - o biografic; şi asta întrucît personalitatea face istorie numai împreună cu masele si numai atunci cînd e un veritabil exponent al acestora. De altfel, înmulţirea treptată (şi cam mecanică) a evocărilor (viaţa într-un sat din Ţara Românească, într-o familie boierească, în capitală, în palatul domnesc, la Colegiul S f. Sava etc.), investigarea păturilor sociale cu potenţial revoluţionar (armata, negustorimea, tinerimea, ţărănimea), portretistica prodigioasă dar obositoare (boieri, femei romantice, revoluţionari), lungile rezumări de evenimente pregătitoare, toate converg spre idcea că, inevitabilă, revoluţia exprima sensul însuşi al istoriei naţionale.

Teza este marxistă, dar felul cum complică sau fracturează autorul inutil naraţiunea, cum se abţine, din simpla obişnuinţă de veritabil prozator. vi simplifice si >ă caricaturizeze pe reacţionarii antibonjurişti cînd totul în j i u

îndemna la „atitudine", paradoxal, chiar neputința lui de a asimila uriaşa cantitate de informație acumuiată şi nenumăratele fire lăsate libere dau o senzație de veridicitate, subminînd, în chip involuntar, schema.

Intenția cărții rămîne însă, în ansamblu, imorală: a face din Bălcescu un erou nu în sine, ci unul din lungul şir al precursorilor comunismului, un vestitor al vremurilor noi.

Şi în anii '80, festivalul *Cîiitarea României* va face din relevarea liniei genealogice a precursorilor (voievodali) o cale fecundă şi profitabilă de elogiere a ultimului Conducător comunist.

Semnele sclerozei

Chiar înaintea morții lui Stalin şi înaintea unui „dezgheț" ce părea iminent şi care a fost doar amăgitor, literatura oficială din R.P.R. - cea păstrată strict în limitele tematice şi „stilistice" ale realismului socialist - a dat semne de scleroză, înăbuşirea oricărei tendințe de performare artistică intra în programul riguros de modelare a unei literaturi noi impuse de conducerea politică, promovate de critica nouă si vegheate de cenzură şi de factorii de decizie ai Uniunii Scriitorilor, proaspăt înființate.

Cu o singură organizație de scriitori care nici măcar nu cred în ceea ce fac si cu o unică doctrină politico-literară de la care nimeni nu se poate abate cu o iotă, cu interdicția absolută de a privi spre modelele burgheze interbelice sau, şi mai grav, spre cele occidentale, producția literară funcționa repetitiv. Nu de repetitivitate, de schematism si de simplitatea tîmpă a scrierilor se arătau cu adevărat preocupate „torurile" culturii socialiste, ci de lipsa — evidentă - de eficacitate politică a acestor texte în care s-a investit enorm.

Critica poate să rămînă si ea „în urmă" si, paralel cu impunerea literaturii dogmatice (şi cu scăderea eficacității ei), a existat o luptă surdă, perfidă ca între şacali, pe fiecare text în parte, privit ca o pradă. Intre cei insuficient de ternii si durii partidului, între cei ce sesizau schimbări în jocul politic si cei ce voiau să umilească si să-şi exercite, în aceleaşi vechi şi profitabile condiții, actul critic se iscau interminabile şi violente dispute. Drepturile de a semnala ..neajunsurile" literaturii de serie mare a realismului socialist l-au căpătat doar criticii cu mandat oficial, verificați în timp şi adjudecați de sistem.

Dacă la început erau primite cu ostilitate absolută apolitismul, liberalismul, lipsurile ideologice, abaterile de la regulile realismului socialist, formalismul (..expresie a unui element social duşman", cum spunea Fetru Uumitriu). elitisinul, individualismul iiu'c-bunihc?. de la o vreme criticii

încep să facă adversari din „schematism" (inerent, de altfel, stereotipiilor situaționale, tipurilor de conflict si rezolvărilor impuse de „metodă"), din „simplismul" si din platitudinile grosiere (condamnate ca manifestări „proletcultiste" - termen folosit greşit de specialiştii de azi ai perioadei). Fireşte, se înfierează proletcultismul cu argumente şi într-un limbaj proletcultiste, dar faptul nu are importanță dacă astfel se fisurează dogma şi se întredeschide portița individualității creatoare şi a talentului.

Chiar dacă imediat contracarate de lecții de partinitate, de răspunsuri si aluzii negative servite colegial, apar destul de devreme articole care solicită eroi complecşi, cu personalitate (Paul Georgescu) şi care cer ieşirea din exclusivitatea tematicii industriale şi a redării vieții de colectiv. Apelurile la „măiestrie artistică", deşi contraziceau principiul accesibilității şi nu respectau promptitudinea comenzii sociale, au avut şi ele un anumit efect.

Timida campanie împotriva rebuturilor şi pentru calitate (inițiată, printre alții, de cine avea voie să o facă, adică de Ov.S. Crohmălniceanu) primea însă imediat riposta celor ce evocau carențele de calitate ideologică pe care le dezvăluiau, de regulă, textele bine scrise (Mihai Novicov, M. Morarii, uneori Leonte Răutu în persoană). Lipsa calității artistice decurgea, pentru aceştia din urmă, tot din slăbiciunile atitudinii politice.

Paradoxal, năzuința la înnoire, la depăşirea stării de stagnare şi scleroză e trădată tocmai de această confuzie generală, de numărul busculadelor critice, de bătălia aceasta permanentizată, presărată cu atacuri, replieri şi contraatacuri.

II. ETAPA DESTALINIZĂRII FORMALE (1953-I964)

Moartea lui Stalin. Noul context

Deşi funciarmente stalinistă, conducerea politică a României în frunte cu Gheorghiu-Dej s-a folosit cu viclenie de evenimentul epocal al morții lui Stalin (5 martie 1953) pentru a-si consolida puterea amenințată de schimbările de la Kremlin şi de ambițiile grupărilor „fracționiste" din partid. Cel mai fidel dintre supuşii lui Stalin ia extrem de repede măsuri de lichidare a „cultului personalității", punînd pe seama acestui fenomen „incompatibil cu marxism-leninismul" sărăcia şi samavolniciile din țară şi canalizînd ura populației spre o singură persoană, de alt neam. îşi lichidează duşmanii personali, etichetîndu-i drept dogmatici stalinişti, şi. în acelaşi timp, temporizează procesul destalinizării care căpătase în toate celelalte „democrații populare" un avînt impresionant, mai cu seamă după Congresul XX al PCUS din 1956, unde Hruşciov demascase crimele staliniste. In atmosfera de confuzie creată de dezvăluirile hruscioviste printre oamenii vechiului activ de partid (din URSS şi din țările satelite), conducerea dejistă nu-si pierde cumpătul; ea joacă abil spectacolul destalinizării, continuîndu-si, cu mici retuşuri, o politică stalinistă fără Stalin.

Dezghețul inaugurat în toamna anului 1953 de Hruşciov (cu stilul său nou, populist de conducere) va fi totuşi practicat şi la noi. dar cu precădere în zona ciiltural-artistică, unde se putea scoate un ce profit propagandistic printre intelectualii români fericiți, ca totdeauna, cu foarte puțin. Decizia de a diminua penuria alimentară, de a desființa cartelele, decretul de grațiere din 1955, pe motive umanitare, a unor condamnați pentru delicte politice minore, modificările infinitezimale din viziunea oficială asupra creației artistice si a circulației valorilor (inclusiv cele naționale) au darul să sugereze un început de iela\are care dă speranțe nebune naivei muisire intelectualități. O anume

destindere în relațiile internaționale (reluarea de către sovietici a legăturilor cu Tito, Conferința de la Geneva din 1955 privind dezarmarea în Europa, Conferința de la Bandung a țărilor nealiniate etc.) dă prilejul lărgirii schimburilor culturale: apar cîteva studii de literatură universală, se traduc autori clasici, se tolerează apariția unor cărți cu puțin înainte de needitat.

Caracterul demagogic şi strict tactic al acestor măsuri este trădat de intervențiile violente şi de atacurile perfide, în cel mai pur stil stalinist, orchestrate - şi nu de puține ori - de forurile culturale şi de activiştii de pe frontul literaturii, vizînd esența însăşi a procesului relaxării. Liberalizarea este dificil de suportat de conducătorii sovietici şi de generația activiştilor stalinişti de peste tot. Se reactivează, la răstimpuri, principiul leninist al literaturii ca parte a activității de partid, se „înfierează" pierderea prudenței, a vigilenței revoluționare, abandonarea luptei. Dej nu cedează ispitelor liberaliste şi, menținînd starea de alertă si de mobilizare, găseşte că e momentul să verifice devotamentul pentru cauză al intelectualilor comunişti.

Evenimentele (răscoala muncitorilor din Berlinul de Est din 1953, revoluția anticomunistă de la Budapesta din 1956) îi vor confirma „intuițiile" si îi vor fortifica prestigiul de veritabil şi intransigent revoluționar în ochii „şoimilor" de la Moscova. După 1956, se revenea discret la ideea că dictatura proletariatului - singura care contează - nu se poate susține printr-o politică de concesii şi că destinderea şi coexistența paşnică trebuie folosite doar ca momeală si diversiune.

La cîteva lucruri însă nu s-a putut renunța, iar în intervalul 1953-l957 au apărut nuanțe în interpretarea actului artistic şi un nou mod de abordare a problemei contradicțiilor. Simultan cu lupta împotriva revizionismului şi liberalismului, se păstrează, în bună măsură, şi tendințele antidogmatice. Argumentele teoretice vin tot de la Moscova, unde se vorbeşte, de la un moment dat, de „diversitate în unitate" şi unde încep să fie admise ca posibile, în condiții specifice, contradicțiile interne, întrucît lumea însăşi, dialectic vorbind, e o unitate de termeni contradictorii. Venise vremea contradicțiilor neantagonice care puteau fi exploatate de literați.

Literatura aservită se va strădui să găsească un echilibru între contradicțiile socialismului si unitatea de nezdruncinat din jurul partidului unic, să creeze personaje mai complexe şi să releve disputele, fireşti şi acceptabile acum, între indivizi, între individ şi colectivitate, tensiuni care nu Uşurează puterea, ci, dimpotrivă, contribuie indirect la consolidarea ei.

După mult timp, intelectuali de oarecare prestigiu, educați de societatea burgheză, vor fi antrenați in procesul culturii, fiind încadrați şi titularizați (cu anumite rezerve şi condiții subînțelese) pe posturi modeste. Dacă sînt scriitori, fie primesc misiunea de a se delimita de trecut (obscurantist, idealist, generator de inegalitate şi durere), criticîndu-l în operele lor, fie sînt stimulați să preamărească noile realități.

Formal şi diversionist, tinerele talente sînt sfătuite să aibă curajul să se lepede de închistarea stalinistă şi de dogmatism şi să devină „purtători ai noului", modernizînd literatura prin forța individualității lor creatoare. Desființată în 1955, ridicola „Scoală de literatură *Mihai Eminescu*" a avut totuşi darul de a încuraja disputele şi spiritul nonconformist printre veleitarii selectați cu grijă şi desemnați mai tîrziu să conducă reviste şi să anime viața literară. Desigur, în limitele binecunoscute ale „necesității înțelese".

De fapt, tineretul „crescut" de partid şi care ar fi trebuit să reprezinte în literatură elanul revoluționar devine o adevărată problemă pentru regim. Lui nu-i e teamă să trăiască mai bine şi mai variat. El refuză austera morală proletară şi vrea să se exprime cu sinceritate în orice chestiune, oricît de spinoasă. Se simte îngrădit în aspirațiile lui de către dogmaticii vîrstnici care nu-şi cedează privilegiile. Partidul a tolerat acest soi de independență şi de „nesupunere" pentru că avea nevoie să demonstreze crearea unei generații desprinse de trecut şi gata să răspundă „Prezent!" noilor sarcini politice.

Conflictul cu vîrstnicii stalinişti şi chiar cu spiritul conservator în general ia amploare la Congresul din iunie 1956 al Uniunii Scriitorilor, unde grupările literare îşi dispută întîietatea si unde se proclamă eradicarea dogmatismului, „duşman înrăit al literaturii noastre noi" (Ov.S. Crohmălniceanu). La acest congres, care a reprezentat momentul de vîrf al „liberalizării" poststaliniste, se părea că excesele criticii dogmatice şi, în genere, orice formă de dogmatism literar vor deveni exemple de „practici ale trecutului". Nu vor trece însă decît cîteva luni pînă cînd se va dovedi că agitația scriitorilor în jurul libertății de creație şi polemicile ce păreau fertile n-au fost decît un spectacol şi o formă reuşită de manipulare.

O altă viziune asupra contradicțiilor de clasă. Conflictele neantagonice. îndulcirea satirei. Decăderea pamfletului de clasă

După 1953, în **proza aservită,** problema conflictului literar se va pune altfel decît în primii ani, încă şovăitori, ai luptei cu „duşmanul de clasă" în măsură să încetinească marşul spre comunism. „Conflictele" literare nu puteau lipsi, şi nu din rațiuni estetice, ci întrucît, continuînd să gîndească analogic, cerberii culturii trebuiau să aplice fenomenului literar teza contradicțiilor dialectice ca factor de progres.

Pentru că lipsa de conflict era în literatură, sub raport ideologic, de neacceptat (fiind pe deasupra şi producătoare de „fals" şi poleială), s-a transferat, tot din domeniul doctrinar sovietic, teoria conflictelor neantagonice, adoptată o dată cu schimbările politice interne şi externe aduse de Hrusciov. Se opun două moduri deosebite de a percepe si a sluji aceeaşi realitate de către două personaje sau două grupuri de personaje care funciarmente se aseamănă prin credința lor în idealul comunist. Nu e vorba de grade mai mari sau mai mici de „pozitivitate", ci mai curînd de prilejul iscat de un aranjament narativ de a concilia în final o opoziție aparentă datorată unui *malentendu* de moment, unei deosebiri temperamentale, unui fel mai pasional sau mai rațional de a lupta pentru atingerea obiectivelor partidului, unei mici întîrzieri datorate vîrstei, anilor de formare şi de clandestinitate revoluționară, ca şi a incapacității individuale de adaptare rapidă la noutățile tactice ale partidului atent la schimbările din realitate. Cel rămas în urmă„„nedumirit", inocent sau mai puțin apt să înțeleagă va fi ajutat să facă paşii cuveniți sau va avea el însuşi momentul de grație al iluminării.

Conflictele acestea fără urmări grave, sfîrşind de regulă în *happy-end,* sînt, ca să spunem aşa, conflictele „noastre" interne ce țin de lupta pentru perfecționare si desăvîrşire. Lărgind aria tematicii şi nuanțînd tipologiile, ele se rezolvă prin critică, autocritică, umor şi lirism si, în plan strict narativ, mai toate au structura unor scenarii pentru teatrul sătesc, uşor îmbogățite cu episoade şi personaje secundare, cu situații narative înveselitoare sau idilice (cazul exemplar e cel al povestirilor lui Suto Andras).

Două formule curente pînă tîrziu în anii '60 surprind esența politico-l i te rară a noii viziuni. Una vine din limbajul de lemn al şedințelor („E loc şi de mai bine, tovarăşi") şi va intra în setul de expresii evocate în băşcălie. Cealaltă, mai simandicoasă, s-a lansat prima dată în legătură cu *Mitrea Cocor:* „drumul spinos al înțelegerii". Ea presupune existența unui ins care fie n-a priceput încă procesul dialectic (fiind greu adaptabil ori sărac cu

duhul), fie nu e suficient de grăbit să pună în viaţă tezele partidului (e închistat, legat de preceptele mai vechi ce i se par imuabile), fie e prea repezit, ignorînd cuceririle reale ale trecutului revoluţionar (reprezentat, fireşte, de alţi tovarăşi cu munci de răspundere şi cu victorii în palmares).

Toţi aceşti oameni de bună-credinţă dar fără experienţă revoluţionară se află pur şi simplu într-o eroare de interpretare, de logică sau de înţelegere, greşesc ca noi toţi sau - ca să folosim în continuare analogia cu creştinismul primei medievalităţi - ca toţi cei „născuţi din femeie". La fiecare dintre aceşti „rătăciţi" (ţărani săraci, nou veniţi în fabrici, femei ţinute în obscuritate) totul e reversibil, totul se iartă.

Există o ierarhizare a „păcatelor" şi a formelor recuperării (reconvertirii) în funcţie de gradul de sărăcie si de „marginalizare", de apartenenţa la o pătură socială sau alta, la o categorie socio-politică mai responsabilă sau mai puţin responsabilă, adică mai receptivă sau nu să primească sămînţa credinţei adevărate. Cel ce aparţine forţelor clasei exploatatoare este, deşi slăbit, duşmanul irecuperabil, făptuitor al păcatului mortal şi destinat focului veşnic. Ţăranul sărac poate greşi, el poate comite păcatele mărunte, „cu voie sau fără de voie", ale necunoaşterii corecte a preceptelor şi a regulilor; poate fi absolvit şi recatehizat de membrii simpli de partid - cunoştinţe sau prieteni.

Ţăranii mijlocaşi, inginerii şi maiştrii formaţi în vechiul regim şi uneori ţăranii săraci amăgiţi de şoapte chiabureşti (vezi *Desfăşurarea)* sînt expuşi păcatului îndoielii. Istoria lui Toma Necredinciosul se repetă, cu puţine variante, în zeci şi zeci de romane, nuvele, reportaje, iar şovăitorii sînt luaţi în custodie de secretarii de partid (din sate sau de pe şantiere) pentru a fi ajutaţi să se trezească şi să se încadreze, adică să se pocăiască. O replică tîrzie — şi ea psihanalizabilă - la acest ritual al deşteptării si al înţelegerii Adevărului şi Căii de către „şovăitori" va da Marin Preda (în *Intrusul, Marele singuratic)* şi alţi cîţiva, printre care Buzura, în cărţi în care sensul „desfăşurării" este inversat.

Primăvara este preferată ca simbol al trezirii şi al unui nou început (agricol), iar „dumirirea", descoperirea esenţei, clarificarea este colectivă (mai des în poezie) sau individuală (în proză, unde e mai uşor de descris părăsirea unei stări dilematice). „Iluminarea pe drumul Damascului", revelaţia din chiar momentul în care povestea îşi urmează cursul ei primejdios pentru erou este extrem de rară si nu pentru că spectaculosul ei o face neverosimilă, ci pentru că ea ar diminua importanţa artistică (cauţionată de ponderea politică) a instructorilor cu misiuni agitatorice şi în genere a muncii lor de lămurire. Aceştia fie fac parte (ca organizatori săteşti, preşedinţi de Sfat

Popular) din același colectiv (dar suportînd o inițiere anterioară, un instructaj la raion sau la oraş), fie vin de undeva de sus (uneori, în cazuri grave, chiar de la Comitetul Central).

Arsenalul lor argumentativ este sărac, dar eficace: se satanizează dușmanul de clasă sau personajul dubios demascat ca unealtă a „ispititorului", se invocă exemplul celor mîntuiți deja, al oamenilor sovietici care se bucură de pe acum de binefacerile paradisului terestru comunist, se explică, cu imagini simple şi cu pilde, „înțeleaptă" învățătură marxist-leninistă sau pur şi simplu se strecoară fiorii spaimei, se aminteşte de cîte instrumente punitive poate uza partidul şi ce-i aşteaptă pe cei nepocăiți.

Cadrul ales pentru dezbateri şi „prelucrări" este şedința, cu care se poate începe şi se poate încheia o proză, exact cum se întîmplă azi într-un număr uriaş de filme americane, unde, dacă nu se începe, sigur se sfîrşeşte cu o şedință de tribunal în care triumfă adevărul şi se umezesc ochii doamnelor. Conform regulilor prozei de senzație, răul este demascat după momente de dramatism în care se luminează treptat esența personajelor şi relațiile dintre ele.

Partidul, prin reprezentantul lui, trebuie să sugereze omniprezența (partidul e-n toate) şi omnisciența. Ca Iahve, el ştie tot (de pildă, caracterul duplicitar al unui personaj aparent de treabă ori însuşirile profunde ale unui om simplu), deține şi obține dovezi, răbdător şi îndelung iertător pînă cînd izbucneşte dînd drumul fulgerelor demascării, în fața lui se va afla în curînd o turmă nenorocită, terorizată moral şi aneantizată volitiv, în care pînă si sufletele candide se vor ticăloşi.

Dar spre a completa acest tablou al compatibilităților dintre religiile (din fazele lor fundamentaliste) şi aceste manifestări „artistice", să amintim de faptul că şedințele de critică si corijare a defectelor erau completate cu pasaje de autocritică. Spovedaniile de acest fel (care vor fi transformate în lungi romane în anii '70 şi '80) dovedesc că secția de propagandă care se folosea si de literatură avea nevoie nu numai de erori, ci şi de sentimentul erorii — care trebuia să fie şi putea fi stimulat.

Perioada literară care începe în România după moartea lui Stalin nu e uşor de definii. E o zonă magmatică din care răzbat la suprafață bolboroseli sinistre, ecouri anevoie de desluşit, semne venite din adîncuri ale unor înfruntări de forțe. Privind lucrurile retrospectiv si de foarte departe, putem astăzi simplifica, aflînd o explicație a tuturor proceselor contradictorii din viața literară în faptul dovedit că în regimul lui Gheorghiu-Dej destalinizarea a fost lormală si mai curînd mimată.

Alături de toate celelalte componente culturale şi politice, literatura ilustra şi ea regula tangoului leninist: doi paşi înainte, un pas înapoi. Exact cînd lucrurile păreau să meargă spre bine, adică spre recîştigarea dreptului la literatură ca literatură, apărea un articol amenințător în *Scînteia* spre a-i aduce cu picioarele pe pămînt pe visători sau pe cei care pierduseră apetitul revoluționar şi virulența. Totuşi, pamfletul de clasă decade şi dispare treptat din spațiul creației, agonizînd în zona articolelor de gazetă.

Satira socială se îndulceşte şi se îndreaptă nu atît spre „duşmanul de clasă" (reprezentat cel mult prin cei ce fură sau atentează la bunul obştesc), cît spre categoriile „clasice", general umane (palavragiii, leneşii, bețivii, linguşitorii etc.). Dintre categoriile profesionale rămîn în vizor gestionarii si vînzătorii necinstiți, meseriaşii cu tentația eternă a ciubucului, muncitorii care nu-si fac norma sau chiulesc, țăranii care nu se grăbesc să intre în G.A.C., literații cu limbaj păsăresc, pictorii cu înclinații avangardiste. Cu alte cuvinte, plevuşcă şi tarele minore.

Chiar imaginea Occidentului iese din sfera satirei vitriolante şi a pamfletului şi intră încet-încet în sfera reprezentării ironice, minimalizatoare. Mai fac act de prezență din cînd în cînd pledanții pamfletului, care, ca specie, ar fi fost după ei încă necesară, dar nu împănată cu atribute descalificante şi atacuri joase.

Teoretic (si practic) societatea socialistă progresase într-atît încît „obiceiurile" şi relațiile burgheze deveniseră incidentale. Cu toate acestea, nu încetează a fi lansate pînă tîrziu apeluri la satirizarea „vechiului", dar chemarea la arme, la armele satirei răsună din ce în ce mai stins.

Fabula ar fi putut fi specia favorită a acestor vremuri de tranziție dacă nu ar fi trezit instinctul decodării incontrolabile politic. Aşa încît era autorizată numai dacă purta o semnătură cunoscută. Cum comandamentul accesibilității nu se cuvenea uitat, **snoava** (cu caracterul ei pitoresc si cvasifolcloric si cu schema ei simplă de basm) ar fi putut ocupa locul lăsat liber de pamfletul de clasă. Dar cine să o scrie si cît de mult se putea, propagandistic vorbind, miza pe echivocul situațiilor?

Speciile satirei realist-socialiste pure ca intenție ideologică se dovedeau astfel neviabile şi, în orice caz, inapte să înlocuiască proza cu personaje, tipologii de tip tradițional, în schimb continuă, de peste tot încurajat, marşul victorios al **reportajului.** Congresul Uniunii Scriitorilor din 1956 împarte apele încurajînd nu reportajul publicistic, ci pe cel „literar", care presupune documentare de durată şi contacte repetate cu viața. Nu e nici o deosebire de fond - susțin teoreticienii lui (între care profesorul de teorie a

literaturii G. Macovescu) - între specia aceasta si proza propriu-zisă. Confuzia va fi menținută și întreținută multă vreme, întârziind, în chip pervers, revenirea în forță a literaturii adevărate pe terenul vidat de ideologie.

O dedogmatizare inconsecventă şi perfidă. Confuzia zonei doctrinare

După o regulă verificată în timp în toate regimurile totalitare, erorile pe care partidul la putere le-a comis într-o etapă istorică sînt puse în seama unor grupuri „deviaționiste" si a unor conducători deja dispăruți sau detronați de curînd. Niciodată partidului însuşi şi fundamentelor lui doctrinare. Dimpotrivă, tot partidul este cel care „sesizează la vreme primejdia" şi nimeni din afara lui nu-şi poate permite să aibă inițiativa incriminării.

Pentru dogmatismul, didacticismul si schematismul impus literaturii chiar de propaganda de partid în etapa stalinismului integral s-au găsit cîțiva țapi ispăşitori şi s-a lansat teza că Dej intuise de mult consecințele şi prevăzuse măsuri. La Congresul Scriitorilor din 1956 s-a arătat că înlăturarea erorilor dogmatismului din literatură (care a fost, propagandistic vorbind, contraproductiv) se datoreşte clarviziunii conducerii lui Dej şi s-a sugerat că aceasta a putut-o face după ce grupul fracționist şi stalinist A. Pauker-V. Luca—T. Georgescu a fost lichidat.

Campania antidogmatică devine problemă de partid şi partidul nu permite nimănui, şi cu atît mai puțin forțelor reacționare antisocialiste, să intervină, întrucît nu sînt excluse exagerările negativiste, exprimările diversioniste care fac loc liberalismului şi obiectivismului sau chiar manifestărilor anarhice, revendicative, incontrolabile, apte să ştirbească prestigiul orînduirii socialiste. Abilitatea stalinistului Dej merge pînă acolo încît stîngismul perioadei dogmatice este pus în cîrca deviatorilor de dreapta.

înnoirea e favorizată, dar tolerată doar pînă la un punct şi cuvîntul de ordine este prudența (care va şi da naştere unor hibrizi literari). Noua „libertate" nu te scuteşte de responsabilitate politică şi de atitudine partinică. Spiritele prea încinse sînt răcorite prin veşnicele articole de fond din *Scînteia* si *Gazeta literară,* care disociază lucrurile şi impun un soi de libertate măruntă, perpetuu vigilentă, un antidogmatism dogmatic şi pervers.

Şi, ca o culme a cinismului de partid - învățat la şcoala lui Stalin -, scriitorii înşişi, torturați atîta timp să scrie după schemă dată, sînt puşi acum să recunoască faptul că sînt răspunzători de acceptarea dogmei. Partidul îi constrînge să admită că politica lui în domeniul culturii nu a fost corect înțeleasă

şi nici pusă adecvat în practică. Ea este si va fi mereu justă şi capabilă, prin flexibilitatea genialei doctrine marxist-leniniste, să se desolidarizeze de unele „practici ale trecutului". Numai respectarea neabătută a „liniei" partidului te poate feri de cliseismul literaturii de rețetă. Dar şi de obiectivismul critic, care, ca reminiscență liberal-burgheză, te tîrăşte în mlaştina negativismului.

Criticii de întîmpinare, invitați acum cu perfidie să îndrăznească - în granițele păzite ale unei asemenea libertăți ipocrite -, vor folosi, cu timiditate şi doar parțial, criterii de valoare în ierarhizările lor şi vor reclama cu jumătate de gură specificul actului artistic. Ce s-a obținut cu o astfel de politică a paşilor împiedicați, guvernată de sentimentul prezenței deasupra capului a unei ghilotine ideologice gata oricînd si pe neaşteptate să cadă neiertător? Am văzut că noua viziune asupra contradicțiilor elaborată la Moscova în vremea „dezghețului" permitea o înmulțire a numărului - fix altădată - de teme şi deschidea etapa conflictelor literare neantagonice, fără a le izgoni însă cu totul din proză pe cele antagonice.

Tezele despre tipic (care au o importanță capitală în epocă, întrucît tipicul a fost socotit totdeauna o problemă politică) s-au nuanțat întrucîtva, dar cu prețul adîncirii confuziilor si al înmulțirii aberațiilor estetice. „Reliefarea figurii", exagerarea conştientă (dar pusă si ea în serviciul propagandei, acum mai abile) nu ar exclude tipicul, căci reprezintă, în fond, „înfățişarea mai puternică" a societății noi. Se tolerează astfel prezența în proză a unor personaje, conflicte si atitudini, ca să zicem aşa, mai individualizate, se iau în calcul şi particularitățile, amănuntele şi situațiile specifice prin care se diminuează vechea tendință reducționistă, didacticismul schematic, „nivelarea" în creația artistică. Dar se insistă, ignorîndu-se orice logică, pe faptul că particularitățile individului nu pot fi numai ale lui, ci trebuie să fie şi ale grupului social şi politic.

„Tipicul" de care are nevoie orice regim totalitar pentru a-şi legitima aşezarea lui corectă pe axa progresului istoric şi reprezentativ i tatea în rîndu! maselor populare va mai fi o vreme apărat de către critica oficială cu ajutorul unor raționamente hilare şi al unor sofisme ce frizează, citite azi, grotescul. Din ce în ce mai des, în locul lui vor apărea noțiunile de particularizare, individualizare prin talent, de stil şi chiar de specific artistic. Ca acțiune controiată de partid, dedogmatizarea va rămîne fluctuantă pînă tîrziu si va fi asociată luptei dintre vechi şi nou (devenită repede o temă oficială prețuită a ideologiei literare).

Se configurează de pe acum o veritabilă dialectică a progresului dezideologizării, un soi de lege a funcționării literaturii în care tot ce e criticat ca hazardat şi nepartinic si e tolerat numai din rațiuni specifice momentului (unele strict individuale) devine atitudine oficială în etapa următoare. Pledînd, în 1956, pentru „adevărul integral" al vieții, scos de sub presiunea doctrinară, Radu Cosaşu va fi un subiect de presă mult timp si nu puțini au fost cei care, indignați şi principiali pînă la capăt, au susținut în replică ordonată că adevărul nu poate fi decît partinic. Ceea ce, după numai un cincinal, reprezenta o teză trecută sub tăcere (însă nu şi abandonată).

Ceea ce e clar e faptul că proza românească de după 1953 se desprinde lent de schematism, adică de esența realismului socialist. Momentele de confuzie sînt înmulțite de confuziile din planul teoriei literare. Conflictul de tip antagonic si formalismul lui crispant au rămas undeva în urmă. în locul lor, în condițiile încetățenirii credinței în victoria definitivă a socialismului, scriitorii ar fi putut să ilustreze fie noua teorie a conflictelor neantagonice, fie teoria lipsei de conflict care dădea de la sine naştere unei literaturi a armoniei si a pozitivului generalizat.

Ca obsesie a viitorului de aur, poleirea realității călca însă principiul verosimilității si însuşi Hrusciov va sesiza nocivitatea ei, fără însă a uita să o pună pe acelaşi plan cu negativismul, în consecința acestor tulburări şi stîngăcii doctrinare, îi revenea prozei misiunea de a face loc unui soi de conflict anemic si îngăduitor, iar, eventual, poeziei aceea de a celebra necontenit măreţele cuceriri revoluționare. Si cum orice inițiativă propriu-zis literară trebuia precedată de un argument ideologico-estetic şi de nuanțare doctrinară acreditată la Moscova, toate modificările de viziune de acolo, însăşi distorsionarea unor categorii estetice (bine definite în teoria literaturii, dar puse acum să cauționeze schimbările de optică) nu rămîn fără urmări. Totul e în proza epocii pervertire şi hibridare, pentru că tot astfel e însăşi ideologia literară care o străjuieşte.

De pildă, dorința conducătorilor şi a executanților de a face o prioritate din problema calității artistice, a „meşteşugului literar" se izbea de obligația operei de a rămîne eficace în plan politic, de a executa o comandă socială şi de a propune un mesaj. Acesta trebuia — fireşte — să fie direct şi clar, ceea ce readucea textul la schematismul si primitivitatea anilor dintîi. Chiar spre sfîrsitul „obsedantului deceniu", cîțiva critici încă se mai opinteau, redactînd „pledoarii pentru calitate", să impună teza - de un elementar bun-simț - că fără componenta artistică, fără măiestrie, mesajul social şi comanda politică sînt de la bun început compromise, l se cere prozatorului, insistent, con-

crețețe, dar să-i facă loc astfel încît aspectele de amănunt să nu-l deturneze de la marile obiective, de la strategia de ansamblu, la care însă doar conducerea partidului are acces. Se bate monedă pe bogăția inepuizabilă a realității, dar se afirmă repetat că scriitorul este dator să prezinte esența realității, care, se înțelege, are caracter de clasă, este o esență de partid.

S-a admis, într-un tîrziu, că „noul" ar putea fi un deziderat scriitoricesc, dar se precizează că înnoirea formală e pernicioasă dacă e „scop în sine" şi nu e precedată de înnoirea conținutului, de „sondarea" noului din viață. Care nou e însă cunoscut dinainte, grație performanțelor futurologice ale gîndirii materialist-dialectice. Şi pe urmă, cum să introduci „noul" în ecuația „tipicului" (conceptul-cheie, de neocolit, al realismului socialist)? Dacă îl echivalezi cu „actualul", lucrurile se pot simplifica mulțumitor, dar numai pentru dogmatici: „oglindind" evenimentele la zi, „munca şi lupta oamenilor muncii pentru construirea vieții noi", devii automat „artist inovator".

în sfîrşit, după îndelungi bîlbîieli, s-a trecut oficial de la dogma jdanovistă a unei unice forme corespunzătoare unicului conținut politic valabil la formula îmbunătățită a conținutului unic exprimat în forme variate. A început să se vorbească apoi nu numai de forme diverse, ci şi de stiluri, maniere specifice, individualități creatoare, în cadrul însă bine definit al unei unice metode: cea realist-socialistă. De parcă totul ar fi fost de la început conceput în felul acesta, la Congresul al II-lea al PMR, Gheorghiu-Dej susținea în raportul său că realismul socialist „dă Mu liber unei mari varietăți de stiluri şi gusturi artistice".

Si exemplele de orbecăire si de derută teoretică se pot înmulți: se decide că descrierea ostentativ-luminoasă a realității trebuie evitată pentru „idilismul" ei, dar partidul va penaliza ca negativism şi naturalism orice tentativă de a nu accepta această ficțiune pozitivă pe care el însuşi a impus-o.

Se stimulează originalitatea, dar nu în afara comenzii sociale; se doreşte o priză mai mare a scriitorilor la contemporaneitate, o modernizare a stilurilor, dar ambele moderate şi completate cu manevre de descurajare a oricăror tentații formalist-decadente (evazionism, naturalism, avangardism etc.); se pledează pentru actualitate, dar pentru o actualitate partinică; literatura cu subiecte inactuale (deci evazionistă) nu e agreată, dar tocmai clin rindurile ei se aleg cărțile canonului şcolar. E adevărat - spune partidul - că îngustarea ariei tematice şi privilegierea temelor cu eroi comunişti şi conflicte simplist-convenabile au adus prejudicii realismului socialist, dar se respinge orice opinie din care s-ar deduce faptul că ..temele noi" sînt imanent dog-

matice şi furnizoare de schematism; se renunţă oarecum la ierarhizarea importanţei temelor, dar nu puţine voci critice ne anunţă că „nu ne e totuşi indiferent" dacă etc. etc.

Un cîştig din acest punct de vedere a fost preocuparea pentru tematica istorică şi pentru trecut - descurajată adesea, pînă atunci, ca formă de laşitate şi fugă în faţa problemelor vieţii contemporane. Cu toate acestea, numărul de subiecte acceptabile din trecut este, pentru mult timp, fix şi, în fapt, avem de-a face doar cu proze ale luptei de clasă şi cu figuri de luptători pentru libertate, cu un trecut al *acelui* prezent.

După 1953, aşadar, cîmpul ideologiei literare e răvăşit de discuţii interminabile, de opţiuni şi reproşuri precaute, de hotărîri confuze şi contradictorii, de folosirea, voită sau nu, a unor termeni imprecişi (deci buni la orice), care fac ca progresul teoretic spre recunoaşterea specificităţii actului de creaţie să fie minim. Privită retrospectiv si cu un oarecare efort de înţelegere, etapa aceasta, care ar fi trebuit să fie una a dedogmatizării viguroase, ne apare ca o disperată şi doar în mică parte reuşită încercare de ieşire din negura spaimelor staliniste, de şubrezire a obezilor ideologice şi de slăbire a regulilor de fier impuse imediat după 1948.

Le-a trebuit scriitorilor imaginaţie şi multă viclenie să-şi înşele cît de cît gardienii, să-şi îndulcească detenţia şi să-şi pregătească evadarea (evident, cu cătuşele încă la mîini). Au fost nevoiţi să se prefacă utili, să vorbească ambiguu şi echivoc spre a nu fi înţeleşi de posibilii trădători şi mai ales să-şi ascută auzul pentru a percepe înţelesul derutant al zgomotelor de afară. De afară, de unde întîi a ajuns pînă la ei, de la mii de kilometri, strigătul zguduitor al milioanelor de deţinuţi ai Gulagului care anunţau moartea lui Stalin. Şi de unde apoi, nu după mult timp, s-a auzit scrîşnetul înfricoşător al tancurilor sovietice care zdrobeau revoluţia din Ungaria.

Semnale contradictorii care au produs dezorientare, repliere, renunţare. S-a amînat momentul proclamării dreptului la literatură ca literatură şi s-a plăsmuit o proză hibridă în serviciul regimului, în care interesantă e doar proporţia pervertirii.

Literatura aservită

Incorporarea mai abilă a ideologiei. Hibrizii narativi

Cu sau fără sugestii venite din zona forurilor ideologice, prozatorii au înțeles relativ repede că e cazul să evite schemele narative prea clare şi didacticismul excesiv. Arborată ostentativ, ideologia năştea subliteratură. Pentru a face cît de cît plauzibile prozele lor, ei au apelat la veşmîntul convingător (şi uşor de recunoscut) al realismului tradițional, aşa cum poeții agitpropului dejist s-au folosit de prozodia şi figurația clasicilor. Această „perfecționare" propagandistică a fost înlesnită, pe de o parte, de experiența antecomunistă a prozatorilor si, pe de alta, de modelele de literatură clasică reintrate în circuit prin politica de „valorificare a moştenirii culturale", de traducere a capodoperelor universale si de liberalizare editorială inițiată de Gheorghiu-Dej în februarie 1954.

Reabilitării, chiar şi precare, a condiției artistice a prozei i s-au găsit argumente marxiste irefutabile: stabilitatea regimului, dorința de lichidare a consecințelor grave, primejdioase sub raport propagandistic, a caracterului contraproductiv al dogmatismului literar extrem, maturizarea cititorului - om al muncii, stăpîn pe destinul lui si care nu mai poate fi deturnat de la idealul politic comunist prin simpla lectură a unor texte nemarcate ideologic.

Printre „scriitorii progresişti" care au fost retipăriți după 1953 (cu „opere alese" fragmentate, croşetate etc.) s-au numărat cîțiva de la care mai ales tinerii prozatori comunişti aveau cîte ceva de învățat. Cei mai mulți prozatori cunoscuți erau însă, în anii '50, din categoria reciclaților şi nu le-a venit prea greu să-şi regăsească uneltele, în parte, stilul si măcar puțin din apetitul nurativ. După 1955, „culegerile de texte" (si nu manualele, suplinite atunci de instructajele făcute centralizat profesorilor de limba română) încep să facă loc

unor fragmente cu tentă socială din operele lui N. Filimon, Al. Odobescu, I. Creangă, I. Agârbiceanu, Emil Gîrleanu, M. Sadoveanu, Calistrat Hogaş, Jean Bart, LAI. Brătescu-Voineşti, LA. Bassarabescu, Gala Galaction.

în culegeri apărute la Editura de Stat Didactică şi Pedagogică intră acum şi marii prozatori ai literaturii universale (cu precădere ruşi), fireşte, cei cotați drept mari clasici, realist-critici si progresişti, în - de data aceasta - manualul aprobat de MIC în 1960 (autori: I.M. Gafița, D. Micu, Al. Piru, G.G. Ursu), proza „literaturii române în anii construirii socialismului" e reprezentată de M. Sadoveanu cu *Nicoară Potcoavă,* de Zaharia Stancu cu *Desculț,* de Nagy Istvan cu *La cea mai înaltă tensiune,* Geo Bogza cu *Moartea lui lacob Onisia* şi *Meridiane sovietice,* Istvan Asztalos cu *Vîntul nu se stîrneste din senin,* V.Em. Galan cu *Bărăgan,* Marin Preda cu *Morometii* si *Desfăşurarea,* Titus Popovici cu *Setea,* în trecere fie spus, după mai bine de nouă ani, manualul de clasa a Xll-a semnat de C. Ciopraga, I. Dumitrescu, G. Ivaşcu şi D. Micu va adăuga nume noi, dar va reține din vechea listă de prozatori ai „literaturii române după eliberare" pe Zaharia Stancu *(Desculț),* pe Geo Bogza *(Cartea Oltului),* Nagy Istvan *(La cea mai înaltă tensiune),* Marin Preda *(Morometii* I şi II), Titus Popovici *(Străinul* şi *Setea).*

Manualul din 1960 rezuma, prin opțiunile lui, neobositele şi confuzele discuții doctrinare din jurul produselor epocii de dedogmatizare poststalinistă. El trădează esența fenomenului destalinizării formale a vieții politice şi culturale româneşti: se promovează, cu foarte mici excepții, o literatură aservită, cam de aceeaşi factură cu cea din anii stalinismului integral. Prudența autorilor manualului e, în sine, semnificativă: *Bietul loanide, Groapa, Toate pînzele sus!* sînt ignorate (ca o consecință a atacurilor din presă), *Cronică de familie* e deja indexată (ca urmare a fugii în Occident a lui Petru Dumitriu), *Mowmeților* li se adaugă, din rațiuni de echilibru ideologic, *Desfăşurarea* şi, tot astfel, povestirea lui Bogza *Moartea lui lacob Onisia* e placată cu *Meridiane sovietice.*

Prezent în manual este *Bărăgan* de V.Em. Galan. carte în două volume (1954; 1959) care se afla de ceva timp în topul oficial, fiind, se pare, exact ce-şi doreau torurile de partid de la un roman în perioada aşa-crezutei destalinizări. Nici nu era nevoie ca îndrumătorii artistici ai CC-ului (probabil aceiaşi care contribuiseră la confecționarea lui *Mitrea Cocor)* să facă un efort de imaginație narativă şi de dozaj ideologic, întrucît exista un model prestigios, cel al romanelor cu subiecte rurale semnate de prozatoarea sovietică G al in a Nikolaeva. în vogă în URSS în vremea lui Hrusciov. E vorba

doreşt
stiluril
oricărc(
etc.); si
ratura 4
rînduril
îngustat
simplist
orice od

110 -j nus în Concesii vor face nu numai prozatorii născuți pentru concesii si glorie

^

situație oricit '\'bună-credință. . -^ /ce'eda spre a atenua protestele zgomotoase ale criticilor de partid iritați de
inteligentă, e U^tfd de proze de tranziție, pers ^J^ glori,uralismul volumului de debut *(întîlnirea din pămînturi,* 1948). Ea nu a
In rețeta u iei ^^ nimic măreț si pr« -l emolit energia demolatoare a inchiziției literare, care avea nevoie de cazuri

hilizatoare că un adevărat om e ^P^a^ ' . ^ partid, ci și cîțiva din scriitorii importanți ai vremii, pentru a-și putea
de ilustrarea idei m ^ dezarmează în fața greutății ' ^ Qpera Nuvela *Ana RoșCuiet* (1949) pare a fi fost scrisă de'Marin

biue sa aiua n» _ de ia cemolit energia demolatoare a inchiziției literare, care avea nevoie de cazuri
sfințește loc -_ livreaza muncitori sau țărani sau > _mediat ;mplare propice exercițiului mistic al cîntăririi devierilor de la dogmă,
înfățișare. Nu i se mai ^^ ^ ^ inteligență care s ["P^ap LaGi Ca sa nu schițăm aici un portret defavorabil tînărului prozator (care
musculoși, bine aeu,i >^ '^ mizeaza pe o pornire c i f meie și tî'a totuȘi viclenie și pofte de țăran), să admitem că a doua mare concesie -
micului de clasa. L ^P 's ^ înfrunte obstacole este și ie ^ ^ *Des^?urarea* (1952) — a fost tipărită sub presiunea avertismentelor
Nikolaeva, person y ^^ ^ neîncredere de secretari *oajje prptate venite din zona Puterii nemulțumite de rezistența primelor cărți la
și fără experiența s p contemporane și-au căutat irn ^ aco.la clișeizare. în orice caz, rămasă în manuale pînă foarte tîrziu, cînd erori-
știu dacă l min S v isețele filmelor și romanelor sovieti:e, dar^e e^ ^ spcolectivizării forțate deveniseră notorii, *Desfășurarea* a înlesnit politic, să
comisarele si ac r ^ ^ Galan își alege un „cenus , ^ ^ ^ apariția *Moromeților,* dacă nu cumva acest roman excepțional a estom
pe puncte" și care, ca un fost mes despre irnpresia nuvelei, obligîndu-ne să-i observăm cele cîteva puține însușiri,
cu chelie, îmbra< it „p ^^^ nu are nici cea mai mica J^ Urmînd procedura - profitabilă și deja de tradiție - a alternării, *Morome-*
de partid la C ' ^.^^ unei ferme. Tratat cu ner ^ · le succede nuvela *Ferestre întunecate* (1956), o variantă a *Desfășurării,* în
cultură și d or^tructaj superficial si, pentru că u ^ ^ ^ decor și cu un personaj- (Vasile Boldescu) urmînd, ca și Ilie Barbu (socotit
Filip primește un ^^ ^ ^ absurde, *quia abi* «*w^ *partidiF™* literar reprezentativ), traseul ieșirii din confuzie și nefericire. După trei
execută c malul Borcei, înarmat do situatiîe"a nuvelelor pe tema adaptării eroului țăran la exigențele vremurilor noi de
Lespezi, la o teno^JI^ recomandate, pentru orice po -_e va fi completata cu *îndrăzneala* (1959). Cunoașterea aprofundată a lumii
Probleme ^ partid Prund. · ț· preclești și a psihologiilor complicate ale eroilor nehotărîți suplinește absenta
superiorul pe linie v . aceste texte scnpn •, v Joziției si a oricărei ambitii de a iesi din pitele narațiunii lineare.
Citite si recitite de. ^^^ a partidului sînt singurele u
credința fterbinte/" ^Sură pe acest apostol trimis în Scitia Minor.^ s^ deQsebire ^ ^^ ^^ **petru Dumitru** avea dasă pînă ^
să-l scoats m on misculațUlor Satanei (care ia chipul p< ?Uffl ,^^ ^ seiălosie, iar statutul lui de prinț al literaturii vremurilor noi a conferit un
sînt consecințe e mi . ^ gi care uneori se deghizează ^ lugubră și cinică măreție celor mai grave compromisuri. Pactul cu
delaPretv -a și ^.^ dg la Ministerul Agricultim), altei ^^^^^ a fost o decizie personală netulburată de șovăieli și procese de
de partid și ic-lnest. primitivitatea localnicilor,] propri ^^ oaniință. Eficacitatea propagandistică a textelor lui de doctrină literară și de
slăbiciunilor ' eior"). înțelegere va găsi merei in _ ^ ^ scrise cu ^^ ^ ^^ dubkt ^ cu]tură> nu a fost depașită de n-mic
superficiali ^ de oamem« va ști, răbdător ^ ^^ Nimeni nu a fost atît de nociv și nu a falsificat mai convingător
simpli, pe liște Se configurează chiar un coitlict ^ ^ ^ ^ ^ c^ ^ reyizuite> fără marj fițe^ dg ,a ^]a an]& sugestia
agriculturii a . - binelui nu izvorăsc de la ce ului^ în funcție de schimbările tactice și viziunea partinică, pentru a fi
cu „margir s. țapi ^ ^^ ^ ^^ Ienims1 risipiriilicate apoi ca noi și pe bani mulți.
JoS' "'p a de literatură", micile picanterii naram J ^^ Nuvela *Dușmănie,* publicată prima oară în 1948, deschide la noi etapa
fota si întreținerii interesului de lectura vin 3in hensiv or cu conflicte antagonice, fiind un exemplu pentru felul cum se poate

W H t i u o ^ PC SChemă dală,, *Vînătoare de IUPI* (1950) POV6SteȘte
ghldu Viciile celor intrați necopți pentru zdrobirea de către organele statului, în Munții Banatului, a ban-
sînt privite toa

delor de duşmani ai poporului, adică a rezistenţei armate a patrioţilor români împotriva sovietizării României. Nopţi *de iunie* (1950) slăveşte colectivizarea după toate regulile cunoscute ale realismului socialist.

Ca să completeze si să împingă în oribil seria cărţilor de mistificare, după 1952 va publica de cîteva ori *Drum fără pulbere,* o proză luminoasă închinată construirii canalului de tristă faimă Dunăre-Marea Neagră, locul unde a fost exterminată elita românească. Dedîndu-se plăsmuirii unei imagini ... ul, bine

- ^ 1 = - ' -unist.nua.e ntc, ... i o tresărire morală în a

naționale

de ro ontent

ro-m drie sc

„a mai cultivat ca pas jrea /„rtum.

„lui" poststalimst ceva timp înainte sa ev*

«tetă ceea ce crittcu u c «u - . ocolim

Era vremea - P »* a r«„ ,

r s t t u a t e ° cutați

negativul şi prin

ă fie luați la ochi pentru i.^-----

"'t si de glorie întemeiată pe spa -~Xo„f5 să îndrăznească. El se socotea un

s-ar zice că nu

la m iji oc> p Oate, şi ambiția activiştilor de pe frontul culturii de a

condotier si nu nostea tac it dreptul de a acțio

era: partidul u rec ^ ml j\o acele pe care le co .

lui excepționale si comp0 rtamentul agenților

Scriitorul avea ceva

„esturi ce par pe mo

^ sinchisea cepție au

favorizat trecerea de la simplitatea tipologică la complexitatea psiho-

. țn misiunile l ' e . ,_:,„.;t.,tf>. stuoetiame, -

Dacă partidul dorea acum complexitate, personaje bogate sufleteşte şi desfăşurări narative mai puțin previzibile, Petru Dumitriu îi oferă o proză în care forțează limitele verosimilului socialist. Adam Jora e un pescar obişnuit care nu devine, intrînd în partid, un erou optimist, care nu tînjeşte după sprijinul colectivului şi nu aşteaptă soluții de la Ora de partid. El e un introvertit vidat de simțul trăirii vieții, cu frămîntări de tip „intelectual-burghez" şi cu o filozofie mai curînd fatalistă. Cartea se referă, cum cereau regulile realismului-socialist, la o luptă, dar lupta e a unui grup de marinari (între care şi Jora) cu stihiile naturii, iar personajul principal, cu complexele lui, e mai curînd un om bolnav, izolat, gata să se lase înfrînt.

Nici finalul ambiguu nu e în linia obişnuită a stalinismului integral: nu primim nici un semn că furtuna (din socialism) va fi înfrîntă de marinarii lui Jora, precum aceea din capitalism (cu care începe, în spiritul unei simetrii dubioase politic, cartea). Elaborată de puțin timp, teoria lipsei de perspectivă şi chiar a sfîrşitului tragic, în unele condiții, al individului (nu şi al clasei, care nu cunoaşte „situații fără ieşire") pătrundea nu fără mari rezerve la noi, chiar dacă avea acoperirea tezei leniniste (redescoperite de curînd) cu privire la posibilitatea ivirii unor tragedii individuale în cadrul marşului optimist al istoriei spre comunism.

Poate şi mai curajoasă este modificarea statutului primitiv-schematic al personajului prin completarea, bine dozată de această dată, a pozitivului cu dotarea lui cu un peisaj interior. Nuanțarea portretistică, ieşirea din empirismul observației, dorința de aprofundare a sufletului omenesc prin acea analiză psihologică (reprimată pînă acum ca relevare negativistă şi decadentă a trăsăturilor asociale ale individului) reprezintă

u^ai^" — „ - .- ara/,,,^o — - replica prozei româneşti la dogmatism şi la simplicitatea caracterologică revoluționare l ^^^ ^ ^ ^ masură sa m ului_ § j nu s-ar zice că nu promovata de el ~m numele eficacității ideologice.

PetfU n simplu mercenar în sol as ^ măsura personalității Mai era

demonstra că psihologismul nu e numai un apanaj al intelectualității burgheze şi aț fostelor clase exploatatoare şi că oamenii de rînd nu sînt lipsiți de conflicte contrare țelurilor interioare şi incapabili de drame sufleteşti. Această ambiție si această nouă percinism si o lejeritate stupe ^Ul '. ~ntruc ît ştia că logică, de la tipic la excepțional şi marginal, procese vizibile la Marin Preda, 'LU terioare. El a Eugen Barbu, Nicolae Velea, Fănțiş Neagu şi, mai tîrziu, la D.R. Popescu.

reajustate in e ițu ^ ^^^ tranziției Cu flerul si cultura lui. Petru Dumitriu va miza tot pe complexitatea

ceîoTcei-autrirms.

eor ,, de ovdin partinic dm^CZr.

nici măcar de „neajur ^ ^

Me criticate fiind oricum, ţ i cnticu epoca tranziţie.

i j fiinctl^'^ ' nnoi ^ltivele Si psihologică a vechilor clase în cartea care va constitui un punct de hotar în

sesizat mecanismi e . descuraja tot ea, mi comun*^**voluția prozei române din comunism: *Cronică de familie.***

„,-ozei de mîme.

în 1955, în timp ce pregătea romanul ***Groapa*** (din care si publicase cîteva fragmente în *Viața românească),* **Eugen Barbu** îşi ia măsurile de prevedere cuvenite, recurgînd la un subterfugiu încercat cu succes în epocă de scriitori importanți si devenit cu timpul o procedură editorială curentă în comunism. Profitînd de experiența lui de angajat la Casa Scînteii, redactează o nuvelă cu personaje din lumea - iubită de conducerea de partid - a tipografilor: ***Munca de jos*** (retipărită separat cu titlul ***Gloaba).*** Retrimis, din motive nespecificate, la ceea ce se numea în epocă „munca de jos", fostul funcționar de partid, muncitorul Antonică, reîntors în colectiv, se simte străin şi umilit, în pragul disperării fiind, îşi va găsi alinarea în muncă şi, destoinic şi tenace, va reuşi să repare „gloaba", o maşină de tipărit pe punctul să fie clasată. „Gloaba" e reîntinerită şi, o dată cu ea, „bătrînul" îşi regăseşte stima în ochii „tovarăşilor de muncă".

Admitem că această găselniță copilărească are ceva nostim în ea şi împrospătează oarecum tematica sufocant de limitată şi tipologiile stas ale literaturii aservite. Nuvela e demnă de un oarecare interes prin ce îşi interzice să spună (exploatînd metonimic consecințele) şi prin simplul fapt că anunță trecerea prozei la faza conflictelor neantagonice şi a personajelor mai complexe.

Eugen Barbu e cel care a născocit metoda cîştigării simpatiei cititorilor obişnuiți şi a protecției autorităților semidocte prin proza cu subiecte din lumea îmbietoare a sportivilor. Ea era înviorată de un limbaj colorat, adesea argotic, care te făcea să uiți de cenuşiul vieții şi al ritualurilor politice cotidiene. ***Balonul e rotund*** (1956) şi ***Unsprezece*** (1956) sînt dedicate mişcării sportive de masă organizate după metodologii sovietice, ca peste tot unde s-au instalat regimurile totalitare, care au socotit-o un factor de educație colectivistă şi de deprindere a mentalității cazone.

Acuzat de naturalism şi de simpatie pentru lumea de delincvenți descrisă poematic în romanul său de mare succes ***Groapa*** (1957), Eugen Barbu se hotărăşte să preîntîmpine acest soi de reproşuri semnînd un pact cu Puterea, precum făcuse la vreme Petru Dumitriu (al cărui mod de viață aristocratic şi extravagant i-a stîmit poftele plebee si invidia). Pentru a putea fi din cînd în cînd inactual şi artist adevărat, E. Barbu se lasă cumpărat de regim cu bani şi cu onoruri. Renunță însă la onoare, la respectul lumii bune intelectuale şi la tot ceea ce, la urma urmelor, nu mai exista de mult decît ca amăgire într-un regim al spaimelor absolute; devine atent la opțiunile politice de moment, nu se dă în lături să execute misiuni propagandistice dificile, în pofida oricărei rațiuni patriotice, dar îşi încredințează mai ales gazetăriei porcăriile. Uneori şi în proză

se străduieşte să ilustreze - e adevărat, cu talent şi cu toate virtuțile realismului - tezele momentului în privința unor evenimente istorice şi sociale. Nu se dă în lături nici să facă loc clişeelor prozei contradicțiilor de clasă.

Astfel, cu mici excepții, nuvelele publicate în cîteva culegeri între 1958 *(Oaie si ai săi]* şi 1962 *(Prînzul de duminică)* sînt scrise pe tema obosită a descoperirii conştiinței de clasă, proces catalizat de o întîmplare dramatică din familie sau de la locul de muncă al indecisului. *Tereza* iese din adormire după ce soțul e ucis în închisoare pentru activitate comunistă. Oaie din *Oaie si ai săi,* deşi are un fiu ceferist membru de partid, îşi păstrează îndărătnicia şi mentalitatea rurală pînă cînd vede cu ochii lui, într-o gară, un grup de muncitori care dau înapoi țăranilor cu forța griul confiscat de jandarmi. Momentul obligatoriu al revelației, al „lămuririi nehotărîtului" din aceste nuvele (scrise cu nerv şi care par a fi părțile unui roman în pregătire alcătuit, ca si *Groapa,* din bucăți autonome) e urmat de un gest eroic (care probează adeziunea totală la politica partidului). Decizîndu-se, într-un sfîrşit, să se alăture lucrătorilor de la tramvaie care fac o grevă, Cristache Cuțu din *Truda* va fi ucis de forțele de intervenție ale regimului burghezo-moşieresc. Cele mai mincinoase si mai groteşti situații sînt acelea de război (opunîndu-i pe soldații de treabă ofițerilor aroganți şi integral negativi).

însă lui E. Barbu îi reuşesc, ca, de altfel, peste tot în operă, descrierile de medii sordide, iar alunecările în pitoresc şi bizar par mereu să anunțe un alt mare roman, unul care nu vine. Din această categorie fac parte povestirile inspirate din lumea cartierului Grivița *(Domnişoara Aurica, Un tînăr frumos ca Ramon Novarro).*

Asemenea texte, precum şi însăşi excepționala povestire *Pe ploaie* (care izbuteşte să țină într-un subtil echilibru grotescul, senzaționalul şi umorul negru cu stranii reverberații mitologice) nu sînt în măsură să salveze aparențele. Volumele sînt alcătuite — într-o manieră simbolică pentru epoca destalinizării noastre formale - exact din atîtea elemente de realism tradițional cît să ne facă să înghițim calupul ideologic.

De o ticăloşie rareori egaiată în ticăloasa noastră literatură a anilor '50 este romanul *Şoseaua Nordului,* scris întru slăvirea comuniştilor care ar fi pregătit şi condus lupta antifascistă. Apărută ca un omagiu al eroismului lor (cvasiinexistent) la a 15-a aniversare a actului de la 23 august 1944, cartea respectă impecabil tezele de etapă ale partidului asupra evenimentelor, trecînd în plan secund rolul Armatei Roşii. Si este ticăloasă

nu pentru că exagerează rolul comuniştilor români - cîţi vor fi fost -, ci pentru că nu e un rebut literar şi conţine toate ingredientele care fac plauzibilă şi plăcută o carte.

Autorul, care prin structură e un nuvelist, nu poate sau pur şi simplu se fereşte să compună metodic şi minuţios o frescă a insurecţiei armate, concentrîndu-se asupra unor episoade dramatice dominate de figura unor luptători ilegalişti, ca Dumitrana, Mareş, Dobre, Niculescu, Costea şoferul, Comşa etc. Imaginaţia prozatorului se exercită în inventarea unor situaţii şi circumstanţe narative care să-i lase prilejul adîncirii unor psihologii şi reconstituirii unor scene de moravuri.

în carte, totul forfoteşte şi se precipită, decorul se schimbă la fiecare pagină, ca şi personajele, care sînt verosimile şi de o varietate temperamentală uimitoare pentru epocă. Şi pentru a deveni şi mai captivant, romanul colectează situaţii, motive, tipuri de conflict şi eroi din recuzita filmului de acţiune: agenţi, evadări, sabotaje, lovituri de teatru şi peste toate, fireşte, cît un vîrf de cuţit, amor. Toate acestea intrau în reţeta succesului sigur şi cîştigau un public avid de aventură şi erotism. Dar cartea trebuia să şi convingă, să-şi îndeplinească, adică, misiunea politică.

Eugen Barbu a intuit că dacă va picta luptătorilor comunişti chipuri de sfinţi şi va persevera în stereotipiile caracterologice ale realismului socialist va pierde imediat priza la cititorul însetat, atunci ca şi astăzi, de adevărul vieţii. Eroilor comunişti integri în plan politic li se va furniza, în consecinţă, o biografie complexă, cu mai mici sau mai mari slăbiciuni, cu pasiuni suspecte pentru femei uşoare (care numai peste cîţiva ani vor intra în categoria „necorespunzătoarelor" şi vor „strica" dosare).

între eroi sînt posibile fricţiuni, faptele lor au spontaneitate si caracterele lor nu diferă de cele ale numeroşilor anonimi din jurul nostru. Dar toţi recită „crezul" la fel de bine. Calitatea detaliului, precizia amănuntelor vieţii cauţionează minciuna istorică si politică şi astfel, prin acest roman, s-a deschis seria marilor diversiuni literare, ilustrată mai tîrziu de „ameţitoarele îndrăzneli" ale poeziei lui Adrian Păunescu.

La sfîrşitul acestei lungi perioade de tranziţie (în care literatura îşi cucereşte - treptat şi cu momente de recul - statutul), E. Barbu editează un roman *(Facerea lumii,* 1964) care, fără a se lepăda de viziunea comunistă a primilor ani (şi a continua să reprezinte tipul de literatură aservită), anunţă ivirea unui lung şir de cărţi ce si-au cîstigat o reputaţie rapidă din „dezvăluirea" erorilor primului „obsedant deceniu".

Cu un titlu conceput să-i măgulească pe făuritorii lumii noi, romanul cumulează, prin una din fețele lui de lanus, cîteva situații narative si destule personaje din rețeta prozelor anilor '50. Tema este una „majoră": romanul se ocupă de perioada înfiripării economiei socialiste (dintre actul naționalizării mijloacelor de producție şi anul 1953). Contradicțiile dintre vechi şi nou sînt acerbe, violența ciocnirii mentalităților şi a ostilităților nu e acoperită, ca mai tîrziu, de vălurile ipocriziei şi nici distiiată prin retortele dublei conştiințe.

în centrul cărții se află, ca în multe altele aparținînd literaturii trecutului deceniu realist-socialist, destinul unui tipograf (Filipache) fără experiență de conducere, pus de partidul aflat în căutare de cadre noi să reorganizeze, ca director, producția unei întreprinderi tipografice de curînd naționalizate. Aşadar, se schițau premisele unei narațiuni de serie mare care ar fi urmărit, din aproape în aproape, destinul eroic al unui comunist de bună-credință care învinge, ajutat de partid, invidia, intrigile, ostilitatea vechii conduceri, împotrivirea mentalităților înapoiate şi propriile slăbiciuni.

Eugen Barbu ştia însă acum, după *Şoseaua Nordului,* că tocmai devierea de la traiectoria narativă tipică şi noile prafuri aruncate în vechea rețetă - între care şi revelarea complexității, adică a slăbiciunii eroilor - netezesc calea succesului, un succes de public şi unul de partid, întrucît gradul de toleranță al acestuia depindea întrucîtva de numărul cititorilor narcotizați. Şi astfel, prozatorul acesta abil va impune în cîmpul literaturii aservite un alt tip de destin şi o nouă schemă care nu va întîrzia să-şi găsească în anii '60 şi '70 numeroşi ilustratori.

Născut în cartierul proletar Grivița, Filipache e un Don Quijote al idealului comunist. Crede fanatic în cauză, îşi istoveşte în ea, în chip absolut, toată energia, neluînd în seamă contradicțiile regimului, mişeliile şi meschinăria funcționarilor lui pe punctul să devină o forță atotputernică, adevărata forță a comunismului: birocrația de partid. Intransigent cu sine şi cu alții, nici o clipă subjugat de funcția sa si de privilegiile ei, Filipache va sfîrşi repede în izolare şi eşec profesional, ajutat fiind de buna lui credință, de propriul extremism naiv, de invidia şi de prejudecățile colaboratorilor, de laşitatea şi carierismul ministeriabililor.

Infrîngerea lui în timpul nelipsitei (în proza comunistă) adunări generale nu e singura cauză a căderii eroului. Fiica lui, Eva, neglijată de tată din pricina aceleiaşi dăruiri totale pentru cauza partidului, se lasă sedusă nu de tînărul activist Matei Arghire, ci de perversul reprezentant al reacțiunii, Manicatide, proprietarul unor grajduri de cai de curse, bărbat însurat si amant crepuscular. Ignorînd codul deontologic al relațiilor erotice principiale, Eva îşi urmează numai instinctul care,

pînă să o împingă în brațele șarmantului aristocrat Manicatide, o rătăcește în căutarea idealului masculin prin diverse medii intelectuale şi artistice. E un bun prilej pentru ca această fată născută într-un mediu modest şi cu o copilărie necăjită, care a copt în ea un destin de bovarică, să cunoască între ruinele lumii bune a Bucureştiului cîțiva supraviețuitori, din care prozatorul face personaje călinesciene, punînd în amestec tot atîta farmec cîtă caricatură.

Simetric cu destinul fetei (care, atrasă în afacerile suspecte ale iubitului, va fi exclusă din organizația de tineret si-şi va dezonora tatăl) este acela al preşedintelui de sindicat, Anghel, fascinat la rîndul lui, sub impulsul aceluiaşi complex de inferioritate, de femeile de pe cealaltă parte a baricadei, care fac din el un exponent al reacțiunii. Aceste îmbrățişări vinovate ale vechiului cu noul, amestecul de lumi, interpenetrarea mentalităților sînt simbolice. Se iveşte astfel în carte un univers complex, pe măsura complexității fenomenelor politice, sociale şi morale, precum şi a dramelor care însoțesc schimbarea la față a României.

Apărut în anul de grație 1964, *Facerea lumii* are un mesaj care cu numai cîțiva ani în urmă ar fi trezit furia criticii de partid: în revoluție, învingători, pînă la urmă, nu sînt idealiştii, ci aceia care nu se implică decît atît cît să-şi consolideze puterea şi locul cucerit în societatea socialistă - carieriştii.

Pe de altă parte, cartea deschide la rîndul ei o carieră: cea a romanelor care mizează pe un şantaj sentimental, cu efect sigur asupra conducătorilor, dar si a supuşilor. E vorba de cele care au în centru figura eroului idealist şi de bună-credință asaltat de nemernici şi zdrobit din prea multă dragoste pentru partid. Cititorul simplu se simte inundat de milă pentru un astfel de destin tragic nemeritat, iar cititorul cu funcții de răspundere, executînd o tipică transvazare, se simte, măcar pe durata lecturii, mai pur.

Se cuvine să menționăm aici şi produsele literare ale unor scriitori modeşti, dar reprezentativi tocmai pentru această perioadă de tranziție în care s-a progresat în direcția nuanțării raporturilor literaturii, încă smerite, cu ideologia dominatoare.

Analizate la sfîrşitul anilor '50 cu pasiune teoretică de criticii în căutare de cazuri si de concepte utile eliberării din cătuşele dogmatismului au fost cărțile lui **FrancJSC Munteanu.** Dintre ele, cele mai cunoscute sînt romanele *în oraşul de pe Mureş* (1954), *Statuile nu rid niciodată* (1957), intrat în bibliografia şcolară şi culegerile de proze, *Hotel Tristețe* (1957) si *Cerul începe de la etajul III* (1958).

Prin două componente ale ei, proza lui Fr. Munteanu ilustrează categoria „hibrizilor narativi". E vizibilă, pe de o parte, creşterea cantităţii de informaţie narativă care încarcă şi vitalizează schema cunoscută a prozei socialiste pe tema „făuririi" industriei noi prin jertfa comuniştilor: tablouri ale mizeriei urbane şi, în genere, pictura de mediu presărată cu figuri bizare ale lumii interlope, întîmplări crude evocate neparticipativ (mai pregnante în proza scurtă, unde intenţia demonstrativă, doctrinară nu are timp să ia chip). Pe de altă parte, un efect similar în ordinea verosimilităţii (limitate) produce preocuparea prozatorului d^a umaniza eroul, atribuindu-i momente de cădere sufletească, slăbiciuni erotice neortodoxe, gesturi contradictorii, logic, inexplicabile.

Literatura tolerată din rațiuni tactice. O paranteză istorică: 1953-l957.

Cîştigarea unui culoar profitabil pentru literatură. Redescoperirea complexității artei si a literaturii ca literatură. Renunțarea la determinismul simplist. Părăsirea „temelor majore" şi a eroilor clasei muncitoare

Pe la jumătatea primului deceniu comunist şi mai precis în perioada aparentului dezgheț poststalinist, din motive pe care le vom adinei, întrucît cunoaşterea lor e instructivă, cenzura a permis editarea unor cărți importante scutite, într-o surprinzătoare măsură, de balastul doctrinar obişnuit: *Bietul loanide* (1953) de G. Călinescu, *Toate pînzele sus!* (1954) de Radu Tudoran, *Morometții* (1955) de Marin Preda, *Străinul* (1955) de Titus Popovici, *Cronică de familie* (1957), *Groapa* (1957) de Eugen Barbu. Li s-a pus autorilor în seamă, de către o parte din criticii de gaşcă ideologică atotputernici la începutul sovietizării României, tot ce i-ar fi putut nimici ca persoane fizice cu numai 2-3 ani înainte: apolitism, călcarea preceptelor realismului socialist, realism de tip burghez şi chiar naturalism, abandonarea tipologiilor stas etc. Şi totuşi aceste cărți au putut apărea şi, mai mult, intrate, nu după mult timp, în lista cărților de uz şcolar, au rămas acolo decenii la rînd.

Miracolul (ca orice miracol), analizat corect, îşi relevă logica. Motivele ne par astăzi mult mai puțin neguroase decît în anii '50. Regimul democrat - popular era în căutarea unor acte legitimatoare, iar, după moartea lui Stalin, avea nevoie (măcar pentru ochii atenți ai Kremlinului) de dovezile (în planul vizibil al culturii) ale inițierii unui proces de dedogmatizare şi înnoire. Ele puteau fi furnizate fie de scriitorii cu un prestigiu incontestabil (de felul supraviețuitorilor Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu), fie de tinerii

de talent care dăduseră, într-o măsură convingătoare, probele fidelităţii faţă de noua putere. Nu altul bănuim să fi fost punctul de vedere al forurilor cultural-propagandistice, felul în care se vedeau lucrurile de acolo de foarte sus, de unde scriitorii au părut totdeauna a fi simpli pioni pe tabla de şah a politicii.

Din direcţia „pionilor", lucrurile erau judecate cam cu acelaşi soi de viclenie, dar cu sensul inversat: trebuiau folosite slăbiciunile regimului, momentele lui de relaxare. Ei au dedus repede că pentru a-ţi salva destinul prin cîteva cărţi de care să nu-ţi fie ruşine ai nevoie de simpatia sau protecţia unor persoane influente (din zona criticii şi cea a politicii). S-a văzut că ea se cîştigă fie prin publicarea - pe cît posibil, numai în presă - a textelor solicitate de partid în diversele lui campanii, fie a unor cărţi sau articole cu subiect sportiv (oricînd binevenite, uneori singurele lucruri citite şi de personalităţile de grad înalt), fie prin înfiriparea, întîmplătoare sau nu, a unor relaţii de amiciţie (întrucît cine nu se simte măgulit de prezenţa în preajmă a scriitorului). Scriitorii au descoperit că Puterea - ce părea fioroasă şi monolitică - deschide undeva o supapă şi admite o zonă a tranzacţiilor, prin care, cu anume precauţii, se putea cîştiga ceva teren în favoarea literaturii. Atunci s-au deprins primele reguli ale jocului (ca să ne exprimăm ca atare) cu cenzura-mamă care a fixat limitele „zbenguielii" scriitoriceşti si numărul fix al tabuurilor.

Si cea dintîi regulă învăţată de prozatori a fost aceea că de sub presiunea forţelor de supraveghere ies întrucîtva doar subiectele care nu implică cerinţe partinice de moment si comandamente ideologice cu caracter imediat. Şi dacă prezentul era confiscat de aparatul de propagandă si nu ar fi putut fi niciodată descris în spiritul adevărului total şi neconcesiv - cel care condiţionează veritabila mare literatură —, atunci el trebuia evitat. Rămîn de abordat subiecte de aproape orice natură, dar din trecut (mai apropiat - burghezo-moşieresc - sau mai îndepărtat) sau din alte zone geografice (din afara lagărului socialist).

Se cuveneau evitate temele majore - puternic ideologizate - si, ca locuri de desfăşurare a acţiunii, unităţile socialiste cu activitate productivă, unde sălăsluia avangarda clasei muncitoare şi apăreau conflicte de tip socialist, întrucît totul aici rămînea sub canonul strict al viziunii partinice. Ponderea omenescului putea spori numai dacă prozatorul se limita să decupeze felii de viaţă, să schiţeze psihologii, să descrie scene, drame şi conflicte de familie, să valorifice perifericul, marginalul, exoticul, arhaicul, pitorescul, în spiritul unui umanism de felul aceluia promovat de socialismul incipient, în raport cu temele fierbinţi marcate politic, acestea erau minore şi, abordate astfel, ofereau oportunitatea unui evazionism *sui-generis.*

Esenţial era însă altceva. Pentru prima oară în istoria regimului democrat-popular nu se mai indica autorilor de texte ce să scrie şi cum să scrie. Ce s-a tipărit în acest răstimp favorabil (întrerupt, după 1957, de o resurecţie a dogmatismului care a provocat tulburare si a pretins eforturi de readaptare) nu depăşea, sub raportul expresiei, nivelul mediu al prozei realiste interbelice. Există chiar o străduinţă evidentă de reînvăţare, după ani de amnezie, a alfabetului prozei, începînd cu construcţia de tip balzacian si cu tipologiile tradiţionale din romanele româneşti mai vechi cu tematică socială sau psihologică. Ceva din structura de profunzime a acestor cărţi trăda dorinţa de replică la sărăcia substanţei umane şi la falsificarea ei de către prozele aservite propagandei.

Proze realiste cu tehnici narative şi tipologii tradiționale fără implicații politice periculoase.

Redescoperirea tipologiilor, a „realismului critic" şi a personajului complex

Fiindcă, prin trecerea timpului, ne este dat să vedem îndeajuns de limpede evoluția prozei reapărute la noi după 1953, primul lucru pe care îl remarcăm este felul cum îşi reconstituie ea, treptat, statutul elementar de proză realistă. Redescoperind şi recuperînd, ca după o inundație devastatoare cu mîl roşu, resturi din marile construcții interbelice, zidurile rămase în picioare, folosind vechile temelii si memoria supraviețuitorilor, prozatorii păreau a fi constrînşi să reînvețe abeceul construcției narative: începînd cu principiile creării de tipuri si conflicte.

Ca model al „reconstrucției", şi-au luat ceea ce fiecare dintre ei considera că e mai solid în istoria precomunistă a romanului şi indeniabil în ochii înşişi ai autorităților. Nu au fost avute în vedere la început, fireşte, marile experiențe romaneşti ale secolului XX şi nici prozele psihologizante sau fantastice tipărite la noi sau în alte părți ale Europei necomuniste. Un model la îndeinînă putea fi Balzac (sau proza românească de tip balzacian), întrucît explicarea personajelor prin mediul lor de formare şi de viețuire părea să ilustreze mulțumitor tezele teoriei literare marxiste (în variantă sovietică şi autohtonă), întemeiate pe determinismul mecanic.

Calea unei asemenea proze fusese deschisă de romanul ***Bietul losnide*** (1953), care, fără să fie o capodoperă, a fost receptat ca atare grație golului din jur si şicanelor făcute de autoritățile care l-ar fi dorit pe autor mai incisiv față de reprezentanții din căite ai burgheziei şi necruțător cu cei ai mişcării legionare.

Redactat între 1947 şi 1949, romanul are drept fundal o epoca dezastruoasă pentru soarta ţării (1938-l941), cînd destinele unor intelectuali de seamă şi ale unor importanţi oameni de cultură au fost profund tulburate de apariţia, în viaţa politică românească, a unor fenomene necunoscute pînă atunci: violenţa, terorismul de stat şi de grup.

Cu toate acestea, **G. Călinescu** nu se arată interesat de politic, ci, ca un balzacian ce este, de relaţiile dintre oameni şi mai ales de felul „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase". Mai mult, el face din strălucitul arhitect loanide *(alter ego-u* prozatorului) personajul prin care încearcă să demonstreze că omul superior poate depăşi „accidentalul", survolînd evenimentele sociale si politice grave fără a se lăsa supus sau dominat de ele. Dar prins de profesiunea lui, visător şi entuziast, întemeietor de grandioase proiecte urbanistice, olimpianul loanide îşi pierde copiii, pe Tudorel şi Pica, în împrejurările - pe care le ignorase cu superbie - ale cunoscutelor răbufniri ale violenţelor legionare.

Romanul surprinde chiar drama singurătăţii omului de geniu într-o societate burgheză indiferentă si mediocră, de sedentari şi molîi, care nu-i înlesneşte înfăptuirea mirobolantelor reverii de constructor. Energia lui afirmativă se consumă totuşi capricios şi gratuit împotriva tuturor evenimentelor potrivnice, căci înseşi aceste evenimente există - crede autorul, o dată cu eroul - numai ca prilejuri de manifestare a energiilor.

Cultul acesta al activismului, al eroismului faptei indiferent de etica ei face ca lumea stătătoare a cărţii, popuiată de burghezi meschini şi de intelectuali vlăguiţi de cultură, să fie ţinta şarjelor satirice ale scriitorului mărinimos doar cu puţinele personaje active. Fără prezenţa fascinantă a arhitectului, a creatorului (care, la centrul romanului fiind, e urmărit de aproape în relaţiile familiale, sociale şi erotice), romanul ar fi rămas o colecţie de portrete şi de caricaturi amestecate printre eseuri morale, estetice, reflecţii filozofice şi fragmente de jurnal.

Cu o construcţie precară, proza lui Călinescu rezistă mai ales prin galeria de tipuri temperamentale şi de caractere morale, toate constrînse la o vizibilă unitate de comportament prin simplificare drastică, prin hiperbolizare, caricare, îngrosare excesivă, uneori pînă la limita fantasticului. Numeroase personaje rămîn în memorie mai ales prin burlescul lor (întrucît marele critic exersase în *Enigma Otiliei* tehnicile deturnării în burlesc a mai tuturor întîmplărilor cărţii).

Profesorul de beton armat Ion Pomponescu, rivalul lui loanide, e tipul veşnicului ministeriabil, prăbuşit sub efortul propriei, neîntrerupte, reprezentări. Ermil Contescu - veritabil om de ştiinţă, dar cu mentalitate de feudal, populînd ministerele şi partidele cu cunoştinţe apropiate si transformînd uni-

versitatea într-un „sat cu rubedenii". Gonzalv lonescu, harnicul, eternul căutător de funcţii si relaţii, gata să divorţeze spre a se recăsători cu cineva din clanul atotputernic al Conteştilor. Dinu Gaitany, din neam de boieri, e un diplomat perfect şi un cinic pierdut în neîntrerupte mondenităţi. Orientalistul Hagienus, admirator al lui Plutarch şi al eroismului elen, dar, în fond, las, steril şi maliţios, ocupîndu-şi viaţa cu mărunţişuri tactice şi plăceri epicureice.

Galeria va fi completată în *Scrinul negru,* roman apărut în 1960, cu personaje din aristocraţia muribundă, afiată în anii '50 în faza ei tragică, dar căreia G. Călinescu nu-i acordă decît săgeţile satirei, în cea mai mare parte, cartea aceasta este istoria (dedusă din scrisorile „găsite" într-un scrin) a unei femei, Câţi Zănoagă, senzuală şi egoistă, biruitoare în lupta de menţinere a standingului aristocratic, însă înfrîntă de un cancer banal.

Dar *Scrinul negru,* care porneşte flaubertian şi sfîrşeşte fantasmagoric, într-un dezechilibru narativ baroc dezamăgitor, se ocupă şi de lumea nouă, comunistă. Muncitorii, activiştii „cu munci de răspundere" sînt prezentaţi convenţional, ca scoşi dintr-un document oficial de partid, încît trezesc astăzi, prin schematismul lor, bănuiala unei exagerări voite, operate cu o intenţie comică ascunsă.

Smuls din fundătura lumii vechi, arhitectul loanide, împlinit sufleteşte, a devenit, se înţelege, un creator preţuit al lumii noi. în schimb, aproape toţi ceilalţi se adaptează greu sau acceptă - cum fac reprezentanţii aristocraţiei noastre în ruină — ocupaţiile umile vecine cerşetoriei. Cunoştinţele lui loanide din societatea cultivată de dinainte de război evoluează penibil, devenind slugile triste ale noului regim, caricaturile caricaturilor din *Bietul loanide.*

Nici urmă de compasiune în aceste două cărţi care descriu ceea ce critica vremii numea intelectualitatea burgheză debusoiată şi reprezentanţii claselor exploatatoare şi reacţionare intrate în descompunere. E atîta nemiloasă precizie în relevarea slăbiciunilor acestor categorii sociale, încît virulenţa portretelor din cele două cărţi pare a fi consecinţa îndepărtată a unui complex al originii. Poate că tocmai orgoliul vulnerat al marginalului care s-a crezut tot timpul exclus sau acceptat cu greu în cercurile „lumii bune" româneşti a dat la iveală această viziune caricaturală si burlescă, atît de plăcută ochilor mai marilor culturii anilor '50.

Alcătuită din 24 de nuvele cu o întindere variabilă, ***CroniCB de familie*** (apărută în versiune parţială în 1955 şi republicată ca trilogie în 1957), acoperind un secol de istorie — de la Cuza la regimul comunist —, este, în fond, cronica nemelancolică a stingerii unei clase (boierimea). Scrisă în

spiritul realismului balzacian, care nu favorizează, nu idealizează si nici nu împinge în caricatură (cel puțin în intenție), cartea poate fi socotită o replică la *Romanul Comănestenilor.* ea anunță epuizarea rolului istoric al moşierimii, fără să-i „înfiereze" reprezentanții - cum, fără doar şi poate, ar fi dorit activiştii din cîmpul culturii.

Prinse într-un flux romanesc impresionant, sute de personaje - din lumea politică, din armată, din funcționărime etc. — îşi întretaie destinele cu cele ale descendenților paharnicului Manolache Cozianu, urmăriți în succesiunea generațiilor. Indivizii aparținînd unor tipologii — psihologice, temperamentale, morale — clasice (dintre care nelipsiți în fiecare generație sînt ambițioşii, veleitarii, setoşii de putere şi de sex, ratații) constituie fauna balzaciană a acestui roman solid, scris în tehnica secolului al XlX-lea si în care conflictele sînt viabile şi clar conturate, narațiunea nu e complicată şi ambiguizată de schimbarea vocilor, de abundența episoadelor secundare, de cursul meandrat al tramei sau de analizele psihologice greoaie şi nesfîrsit de lungi.

După o jumătate de secol de la redactarea (în vremuri irespirabile si în cîteva etape) a trilogiei, se poate spune că ea rămîne, în pofida slăbiciunilor, astăzi lesne sesizabile, cea mai cuprinzătoare frescă şi una din puținele tentative reuşite de a crea un ciclu romanesc din biografiile generațiilor succesive ale aceleiaşi familii. Numai Mircea Ciobanu se va mai încumeta, tîrziu, în anii '80, să compună saga unei familii şi să descrie în *Istorii* (unde modelul îndepărtat pare a fi tot Tacit) lumea, si ea, în felul ei, aristocratică, a dispărutei clase de mijloc româneşti a meseriaşilor şi negustorilor avuți. Trimiterile pe care le fac astăzi comentatorii la *Un veac de singurătate* sau la spațiul propus de Faulkner ni se par excesive. Singurele nume care pot să ne spună ceva despre această *Comedie umană* sînt Cardinalul de Retz, Balzac, Tolstoi, Nicolae Filimon şi Mateiu I. Caragiale.

Ceea ce ține la un loc episoadele, dă convergență destinelor individuale şi unitate viziunii este senzația - care emană din fiecare întîmplare a cărții - că asistăm la o alunecare lentă, ireversibilă spre neant, la stingerea unei clase care întîmpină o istorie cu fiecare clipă mai ostilă.

Este o clasă căreia i se potriveşte acea formulă din Sallustius adoptată ca deviză a clanului de primul urmaş al paharnicului Alexandru Cozianu: *conteniptus animus atque superbia, ipsa* ***nobilitas.*** Dar sentimentul supremației sociale, semeția înscrisă în genele boierimii noastre nu au măreție, manifestîndu-se în acest ultim veac al evoluției ei mai curînd ca reflex al sentimentului acru al frustrării si al conştiinței unui sfîrşit pustiitor. Urmaşii, fii, nepoți si strănepoți ai lui Alexandru Cozianu (Davida, Bonifaciu Cozianu,

Elvira Vorvoreanu, Ghighi Duca, Şerban Romano, Dim Cozianu), sînt posedaţi de demonul superbiei care le dictează gesturile, le impune limbajul, ţinuta şi aspectul locuinţei.

Rareori cîte un vlăstar al acestei stirpe boiereşti se înscrie, prin puţinătatea seniorială a gesturilor si a opiniilor, prin bun-gust, prin discreţie şi eleganţă neafişată, în imaginea canonică a aristocratului învăluit cu melancolii crepusculare. Aristocraţia lor se dovedeşte a fi mai curînd un lustru de castă dobîndit prin exerciţiul trufiei. Sub el se ascund instinctele vulgare, colcăie pofte devoratoare. Barbaria lor funciară, furiile grobiene ies la suprafaţă în împrejurările în care le sînt periclitate interesele sau în momentele de denită erotică, cînd morga nu poate dosi primitivismul, lăcomia bestială sau energia criminală dezlănţuită.

De fapt, interesul acestei cărţi ţine chiar de felul în care autorul ne face să observăm schimbările infinitezimale din cadrul raportului esenţă-aparenţă. Cele mai multe personaje ar putea ilustra specia „ipocriţilor sublimi" de care vorbea G. Călinescu, întrucît comportamentul lor ne lasă să întrezărim, sub o mare diversitate de măşti, viclenia instinctelor. Setea de posesiune, dorinţa irepresibilă de *a avea* întunecă si subordonează toate celelalte aspiraţii.

Aceia dintre cititori care, născuţi în comunism, nu au decît o idee vagă despre ce înseamnă sentimentul proprietăţii pot să fie contrariaţi de imaginea mulţumită de sine a lui Dim Cozianu, care, abia intrat în postura de proprietar de moşii şi acareturi, sprijinindu-se bine în perne, se simte „ca un bărbat si un stăpîn". Chiar şi femeile, în loc să se „abandoneze" vrajei erotice, îi privesc pe bărbaţi fie ca pe nişte moşii îmbietoare, fie ca pe unele arvunite dar neadjudecate, fie „cu plăcere sătulă, mulţumită, de proprietar" în toată regula (vezi cazul Cleopatrei Cozianu). însăşi iubirea de ţară înseamnă pentru ei iubirea de proprietate, de ce e „al tău".

Istoria emblematică a Davidei, fata lui Alexandru Cozianu, fiinţă bizară si pură, dar atinsă de acelaşi orgoliu nemăsurat al neamului, dovedeşte o excepţională intuire de către scriitor a dialecticii mişcărilor sufleteşti. Ea îl iubeşte în secret pe ministrul si strălucitul orator Şerban Vogoride, pe care îl vede drept singurul om politic în stare să biruiască în bătălia aproape pierdută de clasa ei. Cînd află însă că bărbatul acesta ce întruchipa idealul ei de virtute este amantul mamei sale (Sofia), fata se transformă, dintr-o fiinţă sublimă şi nobilă, într-o fiară vicleană, purtată doar de vîntul răzbunării şi distrugerii. Prefăcîndu-se îndrăgostită de tînărul Anghel Popescu (pe care în realitate îl dispreţuieşte), îl determină pe acesta să-I ucidă pe Vogoride, idealul aspiraţiilor sale. Cînd fapta e împlinită si însuşi simbolul clasei nu mai există, temperamentul Davidei se dezlănţuie din nou stihinic si criminal. Răzbunată pe

umilinţa suferită, ea îşi îndreaptă acum, cu aceeaşi incontrolabilă, nebunească patimă, dorinţa de nimicire spre cel care a reprezentat doar un biet instrument, mai întîi al umorilor ei feminine şi, mai apoi, al orgoliului ei de clasă.

Cu dispariţia ministrului conservator - un simbol al salvării şi renaşterii unei clase - s-a năruit un ideal, s-au frînt toate aspiraţiile boierimii de recîştigare a autorităţii ei pierdute o dată cu reformele lui Kogălniceanu şi Cuza. Sîntem la hotarul dintre două lumi şi moartea lui Vogoride semnifică începutul unui proces de destrămare morală şi de degradare ireversibilă a stirpei Cozienilor, care îi absoarbe pe mai toţi eroii lui Petru Dumitriu. Culorile cărţii treptat îşi pierd treptat strălucirea, iar desenul personajelor evoluează în caricatură şi grotesc.

Curînd după eveniment, Alexandru Cozianu va ieşi din scenă, iar destinul Davidei va lua încă o dată o turnură simbolică. Căsătorită cu bancherul pizmuitor şi intrigant Lăscăruş Lascari (politician liberal, după ce fusese deputat conservator), Davida îşi pierde complet grandoarea, devenind nimic mai mult decît proprietatea acestui reprezentant al boierimii îmburghezite şi al regimului monstruoasei coaliţii. La 30 de ani, zeiţa Kali a distrugerii e o bătrînă cu ochii „acuma pustii şi tulburi".

Urmaşii acestui burghez nesăţios, care „semăna cu o bucată de caş care a făcut păr", şi ai aristocratei prăbuşite în trecut şi în apatie vor popula paginile cărţii devenite, din momentul consemnării mezalianţei, un veritabil bestiar al setosilor de putere şi huzur, al sexopaţilor, al egoiştilor mîrşavi si lipsiţi de scrupule. Răniţi, loviţi mortal de istoria care le-a împuţinat treptat privilegiile, ei nu-şi mai pot satisface după voia inimii pofta de avere. Dar instinctul posesiunii le rămîne tot activ; el se preschimbă în dorinţă de parvenire, în lăcomie sexuală si delir pasional, în apetit alimentar monstruos, într-un hedonism deşănţat si cinic, într-o nevoie continuă de scandal, amuzament şi farsă crudă, în histrionism „sans rivage".

Totul în lumea lor - rareori penetrată de intruşi - este exacerbat de prezenţa tenace a unui sentiment nedesluşit de teamă şi disperare. Membrii acestei caste în ruină au reacţii extreme si impulsuri fioroase, iubesc şi urăsc cu patimă incendiară. Senzaţia de sfîrsit de cursă îi face să se agate de orice le-ar alunga plictisul, să găsească cu o disperată înverşunare, spre a-şi umple golul din suflete, noi şi noi pricini de divertisment, să-si îndestuleze poftele oricît de extravagante.

Seria celor ce nu fac altceva pe lume decît să-şi sporească plăcerile si să-si potolească la vedere pasiunile netrebnice e deschisă de cinicul **Bonifaciu** Cozianu, care se combină cu cumnata si îşi ţine închisă nevasta,

vorbindu-i numai la nevoie. Complet dezumanizată, fiica Davidei, Elena Vorvoreanu, nu se codeşte să-şi omoare sora în vremea răscoalei din 1907, pentru a-i fura besacteaua cu bijuterii, împreună cu soțul ei, acum colonel în rezervă, e angajată într-o luptă de hiene cu Sofia von Bodmann şi Eleonora Smadoviceanu pentru averea bunicii sale Sofia, văduva lui Alexandru Cozianu. însă, conştientă de țpate tertipurile celor ce, trăind în juru-i, se prefac a se îngriji de bătrînețile ei, aceasta, cu diabolică inteligență, le pregăteşte tuturor acestor ipocriți feroci o farsă, transformînd întreaga avere în bijuterii şi lăsîndu-le, ca într-o scenă de umor absurd, celei mai nevolnice dintre nepoate, „mototoalei" Eleonora, o ființă nătîngă şi molîie.

După excepționala nuvelă închinată acelei zeițe a distrugerii care a fost adolescenta Davida, Petru Dumitriu dă la iveală o proză demnă de pana lui Balzac sau, si mai aproape, de aceea a autorului *Enigmei Otiliei.* Sentimentul puterii şi al bogăției o transformă pe „mototoala" Eleonora Smadoviceanu într-un mic geniu al torturii psihice şi, astfel, tîmpita familiei intră cu grație în marea galerie a produselor teratologice ale neamului. Victime cotidiene ale inventivității Eleonorei sînt cele două Vorvorence (Elena şi fiica ei Elvira), rămase sărace şi la mîna ei. Sînt primele femei din neam care cunosc gustul umilinței, dar, în cea de-a treia generație a Cozienilor, se înmulțesc personajele care cad din eşec în eşec, care acceptă slujbe ridicole şi se umilesc pentru mize mărunte.

în cel de-al doilea volum al *Cronicii...,* se tîrăsc palizii urmaşi ai elegantului aristocrat Bonifaciu Cozianu, care ştia să se țină scorțos pînă şi în fața principelui Carol I. Dim Cozianu, Elvira Vorvoreanu, Ghighi Duca, Gogu Apostolescu se străduiesc, ca nişte burghezi de serie mare, să parvină rapid sau să dea peste un chilipir oarecare, înjosindu-se zi de zi, ei sînt marcați de un amestec de teamă şi speranță, o speranță fără noimă. Ca să ajungă regină de o noapte în patul lui Carol al II-lea, Elvira Vorvoreanu se culcă succesiv cu oamenii de încredere din bogata rețea de entremetteuri a regelui.

Sînt ultimele zvîcniri ale acestei ultime generații de moşieri sleiți şi în derivă. Plictisul şi frica sînt singurele stări care îi vizitează între chefurile lor posomorite. Indivizii îşi pierd treptat trăsăturile definitorii şi devin o turmă apatică speriată de istorie ca de un pustiu nesflrsit ivit deodată în fața ochilor lor obosiți, în schimb, în paginile cărții se instalează acum un personaj omniprezent şi copleşitor: *neantul,* pe care îl descoperim pînă la sfîrşit, emoționați noi înşine de proporția golului, în spatele fiecărei fraze şi al fiecărui gest.

Generaţia de dinainte mai păstra un rest dintr-un vechi cult al faptei. Era încă întrucîtva preocupată de eşec, de insucces şi de ratare, si Elena Vorvoreanu se afla în situaţia să tragă linia si să rezume o viaţă de inutile osteneli, de zadarnice tentative: „Degeaba. Degeaba am făcut tot ce-am făcut. N-a ieşit nimic. Nimic. Nimic. Rahat". Fata ei, Elvira, e îndreptăţită însă să spună cuvintele pe care oricare ins din anturajul ei le-ar fi putut pronunţa într-un moment de luciditate: „N-avem nimic de făcut, n-avem nimic de lăsat".

Deposedaţi în martie 1945 de ultimele averi şi prigoniţi politic de regimul comunist, Cozienii mai reprezintă pentru acesta doar rămăşiţele ce trebuie supravegheate atent ale unei clase „exploatatoare". Cu nimic diferiţi, în ceea ce priveşte modul în care fac rost de bani şi îşi cîştigă existenţa, de indivizii din pegra societăţii, urmaşii mîndrului Bonifaciu Cozianu sporesc, în volumul al treilea al *Cronicii...*, lumea şi aşa supraaglomerată a derbedeilor, escrocilor, peştilor, hoţilor si învîrtiţilor de după război.

Vechile măşti au căzut şi arată altfel acum acel contrast dintre esenţă şi aparenţă pe care s-a întemeiat si cu care şi-a cucerit cititorii uriaşa galerie de personaje a *Cronicii....* Deşi ajunşi pe ultimele trepte ale degradării, Elvira Vorvoreanu, Gogu Apostolescu, Cezar Lascari, Şerban Romano, Titel Negruzzi, Radu Calomfirescu şi ceilalţi îşi perpetuează iluzia superiorităţii de castă şi îşi cultivă cu obstinaţie, în gesturi şi vorbe, modelul diferenţierii: *Il y a de la difference.*

Sîntem într-o lume spectrală, unde fiinţe îmbătrînite prematur, cu haine uzate şi lustruite de purtare şi care nu se sfiesc să practice hoţia şi să accepte ocupaţii umilitoare (precum aceea de îndreptător de cuie), nu uită să poarte monoclu, să schimbe replici franţuzeşti, să fabrice guverne si să-şi afişeze cu ostentaţie lenea si refuzul „intrării în cîmpul muncii".

Grotescul şi caricaturalul sînt singurele note care domină acest tablou de final de lume bîntuit de „umbre deşarte". Umbre pe care le vom regreta după nu prea mulţi ani, cînd vom avea nostalgia elitelor în vremea mitocăniei generalizate.

Dar pentru că o carte ca aceasta nu ar fi apărut fără un final pilduitor, partea a XXIV-a, adică ultima, vorbeşte de o schimbare si se numeşte, nu întîmplâtor, *Tinereţea lui Pius Dabija.* Ea ne arată cum se poate salva, în lumea nouă, un vlăstar al aristocraţiei româneşti în disoluţie: făcînd, spre binele tuturor, ceea ce însuşi autorul a făcut - pactul cu diavolul. El îţi deschide toate căile şi toate uşile, îţi oferă glorie si opulenţă si, după cum s-a văzut după 1989, nu-ţi periclitează viitorul.

Dreptul de a reclădi în sensul prozei tradiționale şi de a urma îndeaproape liniile ei sigure şi solide fusese recucerit cu ajutorul clasei boiereşti de curînd lichidate, pe care scriitorii dobîndiseră permisiunea de a o descrie amplu, fără menajamente, dar şi fără o ostilitate ațîțată ideologic, tocmai pentru că ea nu mai constituia un pericol politic pentru regim.

Complexitatea personajelor aparținînd apusei lumi bune - şi nu numai, ca pînă atunci, clasei muncitoare conduse de P.M.R. pe un „drum nou" - a îmbogățit cu substanță umană romanul românesc, compus pînă atunci pe schemele dezolant de previzibile ale realismului socialist. Dispărînd, mosierimea a furnizat şi prozatorilor români şansa (pe care o oferise, în Uniunea Sovietică, unor autori de felul lui Alexei Tolstoi) de a ieşi din cvasi-anonimatul detaşamentului de scriitori realist-socialişti.

A fost o probă de intuiție artistică şi de evaluare corectă a posibilităților, întrucît, chiar împinşi în grotesc (cum se întîmplă în romanele lui G. Călinescu), reprezentanții claselor înstărite rămîn infinit mai interesanți decît eroii clasei muncitoare.

Aşadar, personajul complex şi mediul său social au fost recuperate prin apel la trecutul inofensiv (ca un cimitir), şi nu la prezentul mereu periculos, ca aşezat pe un cîmp de mine, luminat de miradoarele ideologiei.

Prin romanele lor, G. Călinescu şi Petru Dumitriu reuşeau să impună în viața literară româneasca statutul specific al prozei artistice, în cele din urmă, el a fost acceptat ca atare şi de stăpînii destinelor culturii, care, fireşte, ar fi vrut ca pe lume să existe doar un singur tip de literatură: literatura propagandei.

Să amintim că această literatură agitatorică, dedicată maselor revoluționare şi luptei pentru idealul comunist, era cu totul dezinteresată de individ. Problemele sufleteşti ale acestuia erau considerate simple mofturi burgheze, în ochii ideologilor, individul nu era, cum bine se ştie, decît exponentul unei clase sociale; el nu putea fi mai mult decît un produs al acestei clase, al intereselor ei specifice, avînd o psihologie şi o morală determinate de condițiile socio-politice.

Cel care, printre primii, a reacționat cu succes la acest determinism simplist, lărgind posibilitățile prozei realiste, a fost Marin Preda.

Revenirea individului în scena literaturii si redescoperirea complexității psihologice

Apariție neverosimilă în universul maculaturii realist-socialiste, ***Morometil*** (1955) a izbutit să producă o modificare radicală de optică în proza postbelică. Romanul a impus un model conştiinței artistice româneşti şi un personaj emblematic conştiinței naționale.

Ca tribut pentru publicarea acestei cărți excepționale, **Marin Preda** oferise în nuvela *Desfăşurarea* (1952), în spiritul luptei de clasă, şi punctul de vedere al țăranilor săraci, umiliți şi disprețuiți, cărora li se părea că trecerea în proprietate colectivă a pămîntului le poate reda demnitatea - de atîtea ori terfelită în lumea ierarhizată clar şi nemilos a satului tradițional.

Nu spiritului acestei nuvele îi aparține însă atmosfera *Morometților,* ci al nuvelelor dintr-o carte mai veche, ***Intîlnirea*** *din pămînturi* (1948). Unele din ele sînt de un realism tăios şi crud, împins adesea în naturalism, iar altele, anunțînd bogăția sufletească a lumii *Morometților,* dezvăluie comportamente neaşteptat de delicate şi creionează personaje de o nebănuită candoare.

Se configurează în această carte ceea ce va deveni un model al gîndirii producătoare a lui Marin Preda: nevoia de a desfide, de a se despărți prin război de ceva, de a se delimita prin luptă, de a se afla mereu împotriva curentului. Pentru că literatura noastră e înțesată de mari lirici ai prozei şi are un cult pentru lirism, Preda va extirpa în toate situațiile romaneşti zulufii lirismului. Incepînd chiar cu *Intîlnirea din pămînturi,* el nu va părăsi niciodată terenul bunului-simț, care e terenul solid al observației. Va fi mereu indiferent şi crud cu personajele blînde şi va recurge la notația rece, la analiza metodică si va releva o ostentație a inaderenței tocmai cînd momentele au vibrație sentimentală ori emană realmente dramatism.

Complexitatea psihologică a lumii *Morometților* şi a eroului ei (Ilie Moromete) se constituie şi ea ca o replică la viziunea idilică semănătoristă (niciodată absentă din literatura noastră), dar şi la concepția derivată din zona elitelor şi devenită o prejudecată bine înțepenită, cum că lumea țărănească nu e aptă de marea literatură, fiind lipsită de nuanțe.

Astăzi putem afirma că un personaj de o extraordinară inteligență speculativă, apt de gratuitate şi autopersiflare, precum Ilie Moromete, contrazicea însăşi cinica viziune comunistă asupra țăranului ca „tovarăş de drum", primitiv si limitat la instinctul proprietății, o vreme util proletarului, un factor social lesne de manevrat şi de supus prin trucurile propagandei, cu lozincile si cătuşele Securității.

Paradoxal este faptul că (tot o replică?!) senzația de densitate sufletească pe care o emană această carte nu e legată de punerea în mişcare a maşinăriei analizelor psihologice, nu e consecința complicării, ci mai curînd a procesului opus. Probabil fiindcă avea un simț dezvoltat al realității, al existenței imediate şi o gîndire socială ce-l făcea să nu se simtă în largul lui în speculația gratuită şi abstractă, Marin Preda nu s-a pierdut în amănunțimi psihologice şi nu a problematizat în evantai. El aprofunda simplificînd şi, cu atenția concentrată, a operat reducții pentru ca ecuația vieții să devină accesibilă întîi simțului vizual şi celui tactil, apoi logicii simple, fățiş de simple. Degajînd cu încrîncenare logica faptelor încîlcite, el era dezvăluitor, pînă la a fi simplificator, în timp ce majoritatea scriitorilor în astfel de situații adîncesc ambiguitatea prin estomparea detaliilor, pulverizare, atomizare, multiplicare a unghiurilor sau prin înseşi analizele lor infinitezimale.

Nu este exclus ca neostenita atitudine în răspăr, gustul pentru înfruntare şi vocația delimitării - atribute ce îl vor caracteriza pe om şi pe scriitor pînă la sfîrşitul vieții şi vor da scriiturii lui o inconfundabilă asprime dramatică - să fi fost deprinse chiar în acea epocă de început în care a învățat să reziste recomandărilor ideologilor marxişti, *topoi-lor* şi canoanelor impuse, cînd s-a hotărît să zgîlțîie viziunile oficiale asupra satului şi a realității în general, să evite modelele de rezolvare „pe linie" şi ieşirile melodioase din conflicte. Intr-un cuvînt, cînd s-a încăpățînat să respingă proza maniheistă ori pe cea festiv poleitoare şi falsele lor probleme, lăsînd să se înțeleagă, prin ce scria, că literatura e ceva cu mult mai complex decît ar fi vrut să fie comisarii culturii socialiste în 1955, că în literatură nu poți să treci, ca în politică, sentențios si în galop peste preopinent.

Poate că tot acest fel al lui de a fi mereu în răspăr l-a împins să facă ceea ce fac marii romancieri, adică să stimuleze tensiunea narativă, căutînd confruntările şi avantajîndu-l, învrednicindu-l totdeauna şi pe cel căruia nu-i dă dreptate ca personaj, pe „celălalt", astfel încît cititorul să se simtă ademenit de spectacolul confruntării, să fie prins şi înlănțuit.

Nimic nu e gratuit la Preda şi, cu puțină atenție, se poate descifra o coridă chiar şi în *cluctusnl* scriiturii lui. Pentru că nu e netezit, poleit, şlefuit, mersul gîndirii se vede: se simt poticnelile, renunțările de parcurs, şovăielile, revenirile hotărîte sau timide. Scriitorul formulează greu şi mai cu seamă nu se dovedeşte ii fi în posesia talentului, atît de răspîndit la noi, al evitării dificultăților prin acele piruete elegante si în regim de minim efort, care ne duc departe de idee, dar ies

totdeauna neînchipuit de bine. în întortocherea, în respirația dificilă a frazelor, în lipsa lor de cursivitate se ghicește trăirea intensă a fiecărui cuvînt, biruit şi luat apoi în sprijin pe drumul ce răzbate atît de greu la idee.

Dramatismul, nemaiîntîlnit pînă atunci, al conflictelor si al situațiilor psihologice, la care se adaugă dramatismul scriiturii (în senzația de opintire şi de supunere dificilă a cerbiciei cuvintelor) a făcut din *Moromeții* o carte vie într-o epocă complet „clasicizată", garnisită cu avortonii realismului socialist. Ea a fixat „literaturii noi" un standard şi si-a cîştigat admiratori în toate mediile. Printre ei s-au aflat şi unii membri marcanți ai activului de partid, cărora originea țărănească le înlesnea recunoaşterea şi asumarea atmosferei şi problematicii cărții.

Ei vor construi un sprijin constant şi puternic, cînd tăcut, cînd manifest, pentru acest scriitor nărăvaş şi îndărătnic, dar țăran de-al lor, ori de cîte ori, mai tîrziu, îşi va dovedi - prin scrisul şi prin atitudinea sa - inaderența la nemerniciile regimului. Consiliat de personaje influente favorabile literaturii adevărate (Ov.S. Crohmălniceanu), autorul însuşi a învățat, între timp, să lupte cu armele duşmanului şi să recurgă cu viclenie la toate subterfugiile imaginabile.

Romanului *Moromeții* i s-a permis, probabil, tipărirea si pentru că forurilor de decizie şi cenzurii li se putea argumenta că prozatorul se ocupa de drama unui țăran care, în anii dificili de dinaintea ultimului război mondial, îşi vede năruit visul întemeiat pe bunăstarea şi unitatea familiei închegate în jurul unei moşteniri de doar cîteva pogoane. Era o situație veridică, întrucît în anii '30 începuse într-adevăr agonia societății rurale tradiționale româneşti şi mica proprietate nu mai făcea față noilor condiții economice.

Scriitorul îşi alesese inteligent tema, dar şi momentul publicării. El nu exagera cu nimic dimensiunile problematicii spre a ilustra tezele marxiste oficiale şi a face plăcere autorităților. Dar acestea puteau fi mulțumite: aveau, în plină campanie de colectivizare, dovada elocventă că mica proprietate individuală era de mult falimentară si nu mai avea nici o şansă istorică.

Din păcate, generațiile postdecembriste nu vor putea înțelege niciodată impactul pe care l-a avut această carte asupra trăitorilor acelor vremuri, înfometați de literatură adevărată, cu atît mai mult cu cît situațiile din roman, atmosfera şi mentalitatea eroilor le devin din ce în ce mai străine. Ca monografie a satului de cîmpie din preajma celui de-al doilea război mondial, romanul se înscrie, alături de alte proze, în categoria cărților care vor da mărturie viitorimii despre o lume care s-a stins.

La numai 25 de ani, după cîteva proze scurte îndeajuns de conformiste spre a mai putea fi luate în seamă, **Titus Popovici** publică ***Străinul*** (1955), un roman scris cu vervă şi care, în pofida interpretării distorsionat-partinice date evenimentelor legate de actul de la 23 august 1944, a cîştigat repede un număr important de cititori de bună calitate. Acestora li se adresa, de fapt, mai ales unul din cele două romane adăpostite de carte - cel al adolescentului Andrei Sabin, care, prin postura sfidător juvenilă, prin sarcasmul demistificator şi prin idealismul intransigent al principiilor şi convingerilor, ilustrează o tipologie uşor de recunoscut şi relativ bine reprezentată în literatura română: inadaptabilul superior şi, fireşte, neînţeles.

Astfel de figuri de tineri strălucitori şi nonconformişti, dinamitarzi ai convenţiilor familiei şi societăţii, nu lipsesc din proza noastră interbelică (vezi Mircea Eliade) şi nici din cea existenţialistă de aiurea. Cu *Străinul* lui Camus nu se pot stabili însă prea multe apropieri, întrucît eroul lui Popovici nu pare a fi, precum Meursault, un abulic, un ins indiferent la semnificaţia evenimentelor, vieţuind epidermal. Nici nu aşteaptă punerea în mişcare a maşinii judiciare şi propria condamnare la moarte pentru a descoperi absurditatea existenţei şi pentru a se elibera, învăţînd să-şi domine lucid destinul.

Venit dintr-un mediu modest, Andrei Sabin e de la început un revoltat împotriva ipocriziei lumii, întemeindu-şi personalitatea pe setea de autenticitate şi pe refuz. Iar în rolul lui de tînăr prozator comunist, Popovici se va grăbi să dea un sens politic unei răzvrătiri anarhice adolescentine, împingînd cu inconştienţă acest personaj fermecător, oripilat de reguli şi prejudecăţi, însetat de libertatea de a fi el însuşi, în categoria - bine reprezentată în epocă - a „dumiriţilor" pregătiţi să se înregimenteze moral şi politic şi să execute misiuni sub flamura roşie. De altfel, într-o versiune revizuită din 1972, autorul s-a simţit obligat să-şi reinstaleze eroul (devenit între timp ziarist) în postura de „străin" în raport cu fărădelegile si mizeria morală a noii societăţi.

în prima ediţie, însă, în circumstanţe puţin mai sofisticate, dar nu cu totul deosebite de cele din proza realist-socialistă, are loc o „iluminare" precipitată de un eveniment dramatic. Eminentul elev Sabin este eliminat din toate şcolile din ţară întrucît a dezavuat, într-o lucrare, actul intrării României în război alături de Germania hitleristă. Părăsit, din laşitate, de prieteni şi ocolit de profesorii care îl admirau altădată, tînărul, precum eroii sartrieni si camusieni, începe să privească lucid si critic în jur. Este momentul care oferă prozatorului prilejul unor descripţii surprinzătoare de mediu şi, în genere, unor pagini de excelentă literatură realistă.

Titus Popovici împrumută personajului (în care se recunoaşte) inteligenţa lui scormonitoare şi simţul acut al grotescului. Astfel, analizele pe care le va face şcolii, corpului profesoral, prietenilor, familiei, oficialităţilor, satului, oraşului, războiului sînt mînate rapid şi precis din spate de duhul intransigenţei şi de agresivitatea pe care o dă ochiului disperarea, disperarea neiertătoare şi dezlănţuită a celui ce s-a simţit trădat. Din astfel de analize şi din mulţimea de detalii lingvistice ori gestuale şi de figuri memorabile, se alcătuieşte încet-încet o frescă uşor şarjată, dar tocmai de aceea vie, a societăţii transilvănene din vremea de răscruce a anului 1944. E prima încercare de frescă socială din literatura postbelică şi, în cîteva decenii, puţine i-au mai urmat.

Viziunea comică implicită trădează optica celui care, marxist fund, ştie că lumea burgheză de care vorbeşte este sortită sfîrşitului, căci de trecut te desparţi rîzînd. Cenzura nu-l oprea, se înţelege, să o privească în acest fel, aşa cum le permisese lui G. Călinescu şi lui Petru Dumitriu să dea întreaga măsură a talentului lor minimalizator pentru a anunţa, în cărţile lor, decesul aristocraţiei române, încît, şi prin această carte, se confirmă ipoteza că tot ce a ieşit mai bun în literatura de la jumătatea deceniului 6 a fost consecinţa deturnării sarcasmului şi energiei critice spre clasele şi păturile sociale cărora partidul - deci istoria însăşi - le pregătise sfîrşitul.

Intîmpinaţi cu serii de interdicţii şi focuri de avertisment şi temători să abordeze direct problemele veritabile ale societăţii teribile în care trăiau, prozatorii găsiseră un culoar pe care îşi puteau strecura instrumentele de lucru. Intre ele: observaţia micilor fapte de viaţă, totdeauna înviorătoare, pictura de mediu şi de caractere, revelarea psihologiilor prin reproducerea selectivă a mimicii, a gesturilor şi a limbajului, deformarea expresivă şi îngroşarea liniilor desenului, cu efectul ei comic. Cu cît mai mare presiunea ideologică de deasupra, cu atît mai urgentă dorinţa lor de a excela măcar acolo unde li se dăduse voie să fie scriitori şi să-şi onoreze calităţile.

Ca majoritatea prozelor din epocă, şi acest roman făcea loc conflictelor sociale, respecta viziunea maniheistă şi schemele psihologiei de clasă, rezolva „corect" raportul dintre libertate şi necesitate, exact cum preconiza metoda realist-socialistă. Si acest lucru e mai evident în cel de-al doilea roman - cel politic şi social - pe care-l cuprinde cartea. Luptele politice meschine dintre partidele istorice din oraşul atins de febra iminentelor schimbări radicale sînt văzute de pe versantul viitorului cîştigător absolut al bătăliilor politice, partidul comunist: liderii ţărănişti sînt ridicoli, abjecţi. \iclcni şi criminali, germanii şi maghiarii comit atrocităţi si nu se poartă ca

sovieticii, la sat se petrec acele evenimente previzibile, pe o schemă deja cunoscută, impusă şi ilustrată exemplar cu cîţiva ani mai devreme de *Mitrea Cocor.* Intelectualii sînt, ca în doctrina leninistă, şovăielnici, manevrabili şi nu au identitate morală. Eficienţi şi bine structuraţi nu pot fi decît reprezentanţii clasei muncitoare edificaţi politic şi doar ei sînt în măsură să ofere o direcţie şi un model de viaţă unui adolescent precum Andrei.

Cu toate aceste stridenţe tributare epocii, materialul de viaţă e atît de pregnant, intuiţiile psihologice atît de numeroase, galeria fizionomiilor atît de bogată, încît senzaţia de minciună şi fals istoric se estompează, iar scrierea devine veridică, adică eficace şi în plan propagandistic. Din această victorie a literaturii şi a forţei ei evocatoare derivă răul pe care l-au făcut scriitorii români de talent conştiinţei româneşti.

Prin imitarea conduitelor verbale (graiul ţărănesc şi „domnesc" al ardelenilor), prin reperarea şi valorificarea inteligentă a gesturilor şi ticurilor care trădează extracţia socială şi starea psihică de moment, adică prin procedeele cele mai simple ale artei de a povesti, se ivesc cîteva zeci de personaje memorabile. Ceea ce domină în galeria aceasta de personaje este totuşi caricaturalul şi tot el, în chip ciudat, le conferă acestora autenticitate. După mulţi ani de la primul contact cu cartea, mi-e greu să-i scot din minte pe „prudentissimul" baron Papp de Zerind jucînd rolul rezistentului, dar fiind gata să iniţieze toate alianţele cu putinţă pentru a-şi menţine puterea, pe părintele Crăioc, cu mîna lui cît un mai, păşind solemn din cauza podagrei, ori pe veşnic înfricoşatul, retractilul profesor Suslănescu, cel care, lipsit de tărie morală, cade, ca o păpuşă de cîlţi a istoriei, din ridicol în tragic şi din nou în ridicol. Ii reuşesc prozatorului - lucru rar la noi - şi scenele de masă (marile deplasări umane sub presiunea frontului) şi mai ales cele în care acţionează, cu teribila lor consecvenţă, legile panicii (bombardamentul, refugiul).

Există în *Străinul* şi cîteva importante episoade desprinse parcă dintr-un alt roman, în postura lui obişnuită de agent narativ care circulă prin diverse medii colectînd impresii şi colecţionînd tablouri de viaţă, Andrei ajunge în satul Lunca, unde cunoaşte figurile locale (notarul, jandarmul, preotul, învăţătorul) si-şi revede rudele din partea mamei, între care se disting vărul Mitru Moţ, revenit de pe front cu gînduri mari de schimbare, şi bătrîna Ana Moţ, simbol al demnităţii şi statorniciei.

Mitru Moţ va deveni unul din personajele principale ale unei alte proze semnate de Titus Popovici. romanul *Setea,* care, continuînd firul narativ lăsal liber în *Străinul,* povesteşte ce s-a întîmplat în Lunca la un an de la

terminarea războiului. Cartea apare însă într-un an nefast pentru o cultură afiată şi aşa, de un deceniu, într-o zodie nefericită. 1958 reprezintă momentul de vîrf al procesului de redogmatizare început după revoluția maghiară.

Drept urmare, conflictul social va fi aici mai clar conturat (adică mai fidel cunoscutei scheme marxiste) decît în *Străinul* (unde drama era a individului), personajele (grupate în două tabere: a exploataților şi a exploatatorilor) se vor încleşta într-o bătălie pe viață şi pe moarte. Lupta se dă în jurul moşiei baronului Romulus Papp de Zerind, adică a unei proprietăți private promise, în stil agitatoric, celor săraci şi mulți de reprezentantul partidului comunist, activistul Ardeleanu, un bun manipulator de opinie. Alături de acesta se strîng forțele binelui şi ale progresului, reprezentate de: țăranul însetat de pămînt Mitru Moț, care trece de la ura „naturală" şi de la actele anarhice împotriva unei societăți inechitabile la înțelegerea politică şi sprijinirea directă a inițiativelor „juste" ale partidului; învățătorul George Teodorescu, întors, după prizonieratul din Rusia, ciung şi comunist; țăranii nevoiaşi din Lunca; moțoganii proletari de pe moşia baronului, preschimbați de Ardeleanu, ca prin farmec, în tovarăşi de luptă prin pronunțarea formulei sesamice: „Şi dumneavoastră primiți pămînt!". De cealaltă parte se află forțele reacțiunii, reprezentate de grupul țărăniştilor lui Papp de Zerind, de pretor, de țăranii chiaburi şi de legionarii fioroşi şi ucigaşi, ca în cărțile de istorie şi în filmografia română (la care scriitorul a contribuit substanțial).

Dispunerea aceasta a taberelor alcătuite monolitic din eroi prea puțin diferențiați ca mentalitate politică şi structură morală favorizează constituirea de tipologii (lucru cerut de ideologia literară) şi transmite narațiunii însuşiri pe care critica le-a estimat în chip tradițional: unitate, simetrie, coerență. S-a scris chiar despre ambiția prozatorului de a da o replică scrierilor lui Rebreanu cu subiect rural nu numai prin cele cîteva personaje înrudite (Mitru Moț - un Ion al Glanetasului slujindu-se de trucuri noi, protejate oficial; învățătorul comunist George Teodorescu - un Titus Herdelea emancipat politic şi „dumirit" etc.), ci şi prin circularitatea simbolică imprimată narațiunii. Romanul începe cu istorisirea tinereței unui personaj excepțional, Ana Moț (reprezentînd însuşi satul tradițional prin respectul absolut pentru cutumele țărăneşti), si se sfîrseşle cu stingerea aceluiaşi personaj (şi, prin analogie, a lumii vechi pe care o întruchipează), care lasă astfel loc, chipurile, în scena istoriei, ascensiunii unui exponent al lumii noi, nepotului Mitru Moț.

Se înțelege că, în condițiile date, cele mai interesante personaje ale acestei cărți cu numeroase acțiuni paralele şi cu ambiție de frescă socială sînt, ca de regulă în astfel de situații literare generate de ingerințele ideologiei, cele aflate între linii, cele nedecise politic şi cele indiferente la turbulențele sociale prin statutul lor de oameni ai Eternității. Printre acestea din urmă se află chiar Ana Moț, femeie aspră şi puternică din stirpea eroinelor lui Slavici, de neclintit în credința ei că nu există lucru mai sigur si mai demn de respect decît cele cîteva iugăre de pămînt pe care ea, ca mulți alții, le-a adunat cu sudoare şi pe care nu vrea să le înstrăineze, pentru că omul trebuie să fie mîndru şi să nu stea la mila semenilor. Nimeni - şi istoria îi va da ei dreptate, şi nu autorului care o priveşte cu îngăduință - nu trebuie să calce rînduielile vechi şi avutul altuia dacă nu vrea să fie dispreţuit, căci „techergheii" fără ruşine şi Dumnezeu vor fi excluşi, mai curînd sau mai tîrziu, din comunitatea sătească. Mai există în carte un personaj tratat tot cu ironie subțire de prozator şi care reprezintă un exemplu de credință în valorile etice întemeiate pe disciplină şi respect ierarhic. Este sectantul Gavrilă Ursului, stăpîn - în stil *pater familias* - peste o droaie de copii botezați biblic, şi el un simbol al solidității societății rurale patriarhale.

Printre şovăitori se află o mai veche cunoştință, profesorul Suslănescu, personajul ridicol din *Străinul,* readus aici pentru ca autorul să-şi poată exercita zeflemeaua asupra intelectualității noastre neînregimentate şi înfiorate de rînjetul istoriei. Ca personaj, e, ca şi în prima carte, un simplu argument necesar în ilustrarea artistică a viziunii partinice asupra claselor sociale si a psihologiei de clasă. Intelectualii burghezi, de bună-credință fiind, nu pot sacrifica principiul moral si idealul libertății absolute în numele faptei revoluționare care, chiar sîngeroasă, trebuie dusă la capăt, întrucît reprezintă o necesitate a istoriei înseşi.

Tocmai spaimele istorice ale acestui personaj incapabil să devină o fiară cauționată de o ideologie atotştiutoare, nehotărîrea lui hilară, neputința de a fi el însuşi şi de a refuza conformarea la regulile îmbietoare ale puterii comuniste ni-l fac, la mai mult de un deceniu de la prăbuşirea acesteia, simpatic. Titus Popovici - care a făcut tot ce trebuia făcut pentru a obține protecție, glorie şi bani în vremurile bune ale acelei puteri - a ratat, ignorînd tragismul unui asemenea ins, naşterea unui erou emblematic pentru starea de spirit a intelectualului în totalitarism.

în rest. acelaşi remarcabil talent pictural (relevat în precizia portretelor individuale şi în descrierea excepțională a mulțimilor în mişcare), la care se adaugă acum o mai iscusită dozare a tensiunilor cont'lictiiale şi o mai mare precizie în analiza psihologiilor tulburi.

Filonul tragicomic şi grotesc al mentalității jegoase a personajelor care reprezintă, în vreme de război, intelighenția şi autoritățile satului va mai fi exploatat o dată de Titus Popovici în nuvela *Moartea lui Ipu,* publicată în 1970, la 12 ani după romanul *Setea.*

Lărgirea ariei realismului. Proze pitoreşti de mediu. Victoria excepționalului, a perifericului, a insolitului

Prozele pitoreşti de mediu publicate de **Eugen Barbu** începînd cu anul 1955 (cînd debutează în *Viața românească* cu nuvela *Munca de jos,* rebotezată apoi *Gloaba)* reprezintă, în evoluția prozei româneşti de după 1947, un pas mai departe în regăsirea diversității tematice şi a gradului de complexitate atinse de literatura interbelică.

Precedate de cîteva povestiri cu caracter sportiv, binecunoscutele volume de nuvele *Oaie si ai săi* (1958), *Patru condamnați la moarte* (1959), *Prînzul de duminică* (1962), *Martiriul Sfîntului Sebastian* (1969) readuc în literatură lumea periferiei bucureştene pe care o zugrăvise şi G.M. Zamfirescu. Dar proza lui E. Barbu, scutită de sentimentalismele gălăgioase ale acestuia, este superioară prin bogăția cromaticii şi prin dozarea subtilă a pitorescului, iar personajele au comportamente credibile. Selectarea acestora din urmă este totuşi „cu tendință", fiindcă nu dintre mahalagii nevoiaşi şi abrutizați îşi recrutează el eroii, ci dintre acei ceferişti, tipografi şi muncitori din Regie care, stăpîni pe destinul lor, manifestă o conştiință de clasă.

De altfel, în cele două romane puternic mediatizate de autorități *(Şoseaua Nordului,* 1959 si *Facerea lumii,* 1964), în care Eugen Barbu face concesii ruşinoase puterii, alterînd datele istoriei spre a putea înnobila blazonul pătat al partidului comunist, aceiaşi eroi din nuvele vor fi angrenați în acțiuni patriotice şi revoluționare.

Printre nuvele, cîteva pregătesc decorul si atmosfera unor viitoare romane de mare succes. *Domnişoara Aurica* şi-ar găsi oricînd locul în romanul *Groapa,* printre personajele lui atinse de melancolia marginii de lume, iar în *Nuntă cu ighemonicon* si în *Smintirea juțrinițței Ruxandra* se presimte carnavalescul balcanic al *Săptămînii nebunilor.*

Eugen Barbu a intrat în conştiinţa cititorului român şi a rămas acolo, în pofida faptelor sale demne de dispreţ (de după 1971, în special), graţie publicării, în vremuri încă dificile pentru literatură (în 1957, la doi ani după *Moromeţii), a* unui roman ***(Groapă)*** îmbibat de poezia unui univers în degradare şi care părea să continue fără complexe linia Arghezi-Mateiu Caragiale.

Nu lumii mărețe a proletariatului biruitor în revoluție, ci lumii umile a lumpenproletariatului îi era dedicată această carte. Mai mult, viața din mahalaua bucureşteană Cuțarida, cu întîmplările ei de degradare umană, nu era redată - cum s-ar fi spus în epocă - cu detaşarea cuvenită şi de pe poziția critică recomandată unui scriitor realist-socialist. Ea era percepută firesc şi descrisă, dacă nu cu simpatie, cel puțin cu familiaritatea cu care îți aminteşti de meleagurile natale. Comentatorii cărții au remarcat de la început că eroul ei central e „groapa" Cuțaridei şi că ea singură adună şi ordonează episoadele disparate şi toate numeroasele scurgeri lirice.

„Groapa" e o lume de maidane cutreierate de gunoieri desculți şi beți, de chivuțe ce scormonesc mormanele fumegînd, după resturi, cîrpe şi tinichele, de cerşetori livizi, de dezertori, de copii gălbejiți de tutun, fugiți de la şcoală, şi mai ales de hoți caramangii, barbugii, ciorditori, zulitori, manglitori de cai etc., ce petrec în lăcaşuri ascunse. Prin preajmă se aflā cîrciuma lui Stere, la care vin să bea poşirca acră, alături de chivuțe şi gunoieri, şi muncitorii împătimiți şi cu mari familii nevoiaşe din cartier.

Avem de-a face cu o umanitate *sui-generis,* cu o existență grotescă inconfundabilă şi cu datini şi folclor specifice: un fel de lume țărănească declasată şi suferindă, ce se împotriveşte cu şi mai multă încrîncenare decît lumea veritabilă a satului oricărei forme de civilizație.

E o umanitate caricaturală care, deşi demnă de dispreț, nu e lipsită de sensibilitate, tandrețe, generozitate şi chiar de o rîvnă a binelui.

De fapt, supremă ironie, locul de depozitare a gunoaielor Bucureştiului este descris şi înțeles ca un veritabil model al lumii, o umanitate *in nuce* unde se consumă mai toate tipurile de destine cunoscute, unde au loc drame si conflicte obişnuite, clasificabile şi unde pot fi identificate toate atitudinile umane cu putință (romantice, sentimentale, comice, tragice, absurde, mărețe sau meschine).

Cu orizontul nostru de aşteptări, astăzi modificat şi de filmele S.F. care încearcă să închipuie ființarea societății după un cataclism, sîntem uimiți să constatăm că şi aici, în arealul Cuțaridei, în forme derizorii şi în costume zdrențuite, Comedia umană se joacă fără întrerupere si cu o distribuție completă.

O umanitate decăzută păstrează intacte codurile comportamentelor umane şi poţi recunoaşte tipologii, reacţii tipice, complexităţi sufleteşti de lume bună, chiar în lumea aceasta dospită din dejecţii şi fecale. Sîntem în faţa unui spaţiu sociologic şi psihologic perfect sistematizabil şi în care, ca de regulă printre primate şi umanoizi, guvernează setea de putere şi selecţia naturală.

Fost băiat de prăvălie, cîrciumarul Stere Drăgănoiu, aflat într-o primă etapă a îmbogăţirii, reprezintă puterea economică în plină expansiune şi, exact cum se întîmplă si în lumea marelui capital, el e obligat la subtilităţi psihologice şi multă abilitate spre a se consolida şi a-şi strivi concurenţa. Reprezentînd puterea politică, starostele hoţilor, Bozoncea, are gesturile, obiceiurile, ticurile, trufia şi magnificenţa unui autocrat absolut. El ia grosul pradei, reprimă cu violenţă orice insubordonare, răpind despotic, mai mult ca o necesară demonstraţie de forţă, iubita unuia din vasali.

Dar tot el are generozităţi imperiale si, capabil de tandreţe, îşi respectă - ca orice tiran glorios, nu-i aşa? - cuvîntul dat. Ca un alt patriarh dintr-o altă toamnă, se simte asaltat de melancolii cezarice: „Stăpînul îşi simte mîinile amorţite şi reci. îşi dădu seama că era bătrîn. Paraschiv l-ar fi omorît acolo dacă l-ar fi băgat de seamă. Altădată cum l-ar mai fi spintecat cu suriul lui, cum i-ar fi luat maţele-n cuţit, dar acum era moale ca o cîrpă, ostenit şi scîrbit, neputincios, îl cuprinse o mîhnire ca înaintea morţii. Totdeauna îi fusese frică de clipa asta, cînd or să-l părăsească şi prietenii, şi puterea. Iar pe femeie atunci ar fi ucis-o, că i se golise inima, cum ai răsturna o căldare. Si o spaimă pe care nu o ştiuse niciodată îl apucă".

Mînuitorii de şişuri din preajma lui, tîlharii şi ucigaşii Cuţaridei visează şi suferă ca oricare dintre noi, telenovelic adică. Nicu-Piele o iubeşte cu sufletul pe Sinefta, copila rumenă şi înşelătoare, şi suferă nu pentru că îl părăseşte spre a deveni soţie de negustor, ci suferă eminescian pentru că ea nu l-a înţeles.

Aspiraţii la puritate are Marin Pisică parlagiul, care „vorbea singur, aduna flori" şi strîngea acasă „scatii şi brabeţi bătrîni care n-aveau unde să mai plece". Si tot o „inimă ca o fereastră deschisă" are şi „manglitorul" Gheorghe - hoţ, dar nu ucigaş - care visează, ca în filmele cu mafioţi spăsiţi, să se retragă din bandă si să crească porumbei.

Eroii acestei subumanităţi complexe se zbat, ca şi omologii lor din lumea respectabilă de deasupra, între realitate si vis şi nu puţini dintre ei simt nevoia să-şi hrănească un ideal (utopic) spre a putea lăcrima apoi pe ruinele lui.

Fata domnului Aristică Mîrzu „de la Tramvaie", Veta - floare bovarică de mahala"-, năzuieşte cu toată fiinţa să-şi lege viaţa pe veci de „marchizul" ei, studentul medicinist Procopie, care, fireşte, nu-si poate înfrîngc

prejudecăţile, întrucît şi în mizeria completă rămîne un standing de prezervat. Ceea ce e uimitor la fiinţa umană si demn de un interes literar, acel amestec de puritate şi abjecţie, de duioşie si ferocitate, de gratuitate şi josnicie, de sublim şi grotesc există si aici, în obştea îngerilor decăzuţi.

Cea mai consistentă parte a filonului tragic al cărţii se trage din contrastul stupefiant dintre esenţă şi aparenţă, dintre suflet şi haină. Nu te poate lăsa indiferent sublimul ivit din straiele peticite ale derizoriului. „Veselul cîntăreţ" Dumitru, cel care, ca un Rigoletto, spunea pînă la ziuă, la petreceri, „glume fără perdea", *e* aşteptat acasă de o „muiere oloagă" şi de o droaie de plozi cărora le împărţea „bucăţile de pîine furate" şi „ascunse prin buzunarele lui largi": „Pentru că, altfel, Dumitru era un om trist, cînd rîdea punea mîna la gură cu spaimă, să nu supere pe cineva".

Nu reconstituirea extraordinară a unui mediu social pitoresc ne uimeşte citind această carte, ci tocmai descoperirea în văgăunile lumii a unui univers calchiat după cel de sus, dar unde parfumurile sînt iuţi, gesturile violente, conflictele tăioase, deznodămintele crude şi unde întreaga mecanică a societăţii şi previzibilitatea reacţiilor omeneşti sînt mai clare, adică mai ferite de ipocrizia convenţiilor.

Evoluînd în consonanţă cu întruchipările vegetale, minerale şi animale ale vieţii, fiinţele acestea mai bine integrate naturii reflectă în felul lor de a fi, de la prima la ultima zi a vieţii, succesiunea ciclurilor cosmosului (urmărite, de altfel, cu insistenţă de autor). Ele ilustrează mai adecvat chintesenţa speciei decît ar fi făcut-o personajele „umanităţii" respectabile si, ca atare, cartea, cu sau fără intenţie, se transformă într-o meditaţie *sui-generis* asupra omului şi a destinului său pe pămînt.

Eugen Barbu îşi probează, în acest mod, intuiţia de mare prozator, căci toate întîmplările - multe, puţine, cîte sînt în roman -, toate acele mari şi mici ambiţii, conflictele terifiante şi pasiunile mortale, urcuşurile si coborîşurile de pe scara vanităţilor se consumă, de fapt, sub semnul mizeriei absolute, într-o materie imundă, în vintrele dospind de miesme ale unei uriaşe lăzi de gunoi, complet ignorate de ochiul apatic din triunghi.

însăşi poziţia autorului e greu, în aceste condiţii, de definit. Avem de-a face cu o atitudine blajin-ironică în faţa viermuielii omeneşti fără sens sau aceasta oferă un argument în plus profundei mizantropii a scriitorului?

Eugen Barbu nu este un creator de tipuri memorabile şi de desfăşurări narative antrenante, ci unul de stări lirice şi de sugestii plastice ori muzicale. Performanţa lui este de a fi descoperit poezie în gunoiul Cuţaridei, făcînd din

el pămînt de flori. Puţini scriitori (printre aceştia, fireşte, Mateiu Caragiale şi Tudor Arghezi) au avut puterea de plasticizare, precizia şi cutezanţa asocierilor lui verbale.

Convocînd sinestezic toate simţurile, reprimîndu-şi patetismul, exaltările şi intenţia de stimulare lirică si păstrînd o sobrietate de cronicar al nepăsării universale şi al sfîrşitului de lume, Eugen Barbu oferă literaturii române - gîngave şi bolnave atunci de scleroză şi neputinţă imaginativă - cîteva poeme în proză închinate perisabilităţii si curgerii materiei, dar şi forţei ei germinative, neîntreruptei ei fabuloase dospiri.

Evitarea presiunii ideologice prin proza de aventuri, exotică si senzațională. Mugurii evazionismului

Cînd a publicat, în 1954, romanul de acțiune ***Toate pînzele SUS!*** (care va fi citit cu plăcere de adolescenții a trei generații), Radu Tudoran trăia din stilizări de traduceri din literatura rusă, trăgînd ponoasele necugetații de a plasa acțiunea romanului de dragoste din 1941 - *Un port la răsărit* - în Cetatea Albă, oraş basarabean reocupat de „fasciştii români" în războiul criminal de cotropire a URSS.

Autorul învățase în timp ce înseamnă şi cum se face o carte de succes. La început va relata poveşti melancolic-romantice de iubire sau, în spiritul reportajului de senzație, întîmplări repulsive din zona grotescului ori cu eroi pitoreşti descinşi dintr-o faună bizară. O culegere de nuvele din 1940 *(Oraşul cu fete sărace)* va fi urmată de amintitul roman al unui cuplu protejat de natură, dar primejduit de un mediu orăşenesc provincial care „te omoară încet", fără să te respingă. Deja în postura de scriitor de succes compensînd, prin tematica erotică a cărților lui, frustrările şi tensiunile războiului în curs, Radu Tudoran îşi va deplasa interesul spre un alt filon generos al genului: cel în care sînt prezente eroicul şi aventura *(Anotimpuri,* 1943 - proze despre curajul piloților români).

Urmează un roman *(Flăcări,* 1945) de aceeaşi factură cu *Aurul negru,* care relatează catastrofic consecințele, în plan social şi moral, ale implementării unei exploatări petroliere într-un tărîm țărănesc patriarhal. A fost o tentativă parțial reuşită de a compune o frescă socială şi care nu se va mai repeta decît o dată, la sfîrşitul vieții romancierului, cînd, după mai bine de patru decenii, acesta s-a gîndit să alcătuiască o lucrare de proporții, un ciclu intitulai *Sfirsit de mileniu.*

Nu acesta era însă locul destinat de istoria literară prozatorului. El se simțea atras tot de romanul de consum, în primul rînd de cel erotic, căruia îi perfecționează stilistica si îi fixează motivele şi actanții: cupluri înlănțuite fatal şi sfîrşind tragic, o senzualitate desferecată, sălbatică, indiferentă la îngrădirile si meschinăriile societății, femeia fascinantă, imprevizibilă, aptă de orice în numele iubirii, un cadru eminescian protector al intimității. Toate se regăsesc în *întoarcerea fiului risipitor* (1947), care reprezintă prestația unui profesionist al literaturii de succes.

Se înțelege că în 1954, date fiind pudibonderia regimului şi morala lui austeră, nu mai putea fi vorba de publicarea unui roman de o asemenea factură. Dar setea de senzațional şi exotic a unor cititori avizi de mişcare epică şi extenuați de literatura conflictelor de clasă putea fi satisfăcută prin proza de aventuri şi peripeții, acceptată la un moment dat de putere, ca formă de educare a spiritului de inițiativă si a curajului tinerilor.

Aşa a putut să apară *Toate pînzele sus!,* care povesteşte, cum ne amintim cu toții, călătoria căpitanului Anton Lupan şi a inimoşilor lui tovarăşi spre Țara de Foc cu goeleta *Speranța,* întîmplările sînt palpitante sau, mai bine zis, erau astfel pentru adolescenții anilor '50, uluiți de descrierile bogate de locuri mirifice (Stambulul, oceanul, oraşele Americii) şi de faptul că lumea e mai frumoasă si mai diversă decît spuneau instructajele pionierești. Prin contribuția acestui profesionist al romanului de larg consum, se pun astfel bazele (situații, decoruri, motive, tipologii) ale unui literaturi fără mari pretenții intelectuale, dar care izbuteşte să evite presiunea politicului.

Ca elemente rămase în afara tipicului şi a necesității, pitorescul, exoticul, senzaționalul nu respectau codul prozei primilor ani ai comunismului românesc. Ni se pare astăzi firească o asemenea proză palpitantă, dar la jumătatea anilor '50 nu era uşor de asimilat politic. Ea făcea loc unor lupte cu pirați, rechini, cu valurile oceanului si cu sălbăticia locuitorilor Tării de foc, si nu cu chiaburii uneltitori şi cu moşierii ucigaşi.

Rolul acestei cărți în evoluția literaturii române sub comunism a fost mai mare decît se poate bănui. Ea a netezit nu numai drumul literaturii de aventuri, ci şi pe acela al prozei pitoreşti, fantastice, imaginative, fanteziste, în genere, al evazionismului sub toate manifestările lui.

Nu trebuie, de asemenea, să ignorăm **Contribuția prozei StMntificO-fantastice** din epocă la netezirea aceluiaşi drum.

Literatura de anticipație (S.F. după 1929) e o proză de aventuri în travesti care, oricît s-ar strădui să-si ignore condiția, nu poate miza decît pe surpriză si senzațional epic si, eventual, pe cele cîteva cunoştinţe noi pe care le poate livra cititorului obişnuit. Amator şi el de noutăți ştiinţifice şi informat pe alte uşoare căi, acesta va fi din ce în ce mai greu de uimit.

Situațiile epice, conflictele „viitorimii" sînt întristător de previzibile. Sînt reînviate mai ales intrigile de ev mediu cu regate în dispută teritorială, cu invazii, baroni infideli, prințese malefice, sau cele simplicissime ale basmului cu feți-frumoşi, viteji şi inteligenți şi cu zmei urîcioşi şi teribili. E izbitoare în cărțile şi filmele S.F. doar neputința speciei noastre de a inventa forme şi psihisme cu totul noi — diferite de ce se ştie sau se poate combina din elemente vechi -, de a ieşi din tipologiile recognoscibiJe, de a sfărîma barierele *deja* v;<-ului, de a produce şi de a imagina ineditul: nu noul, ci arhetipul este cel ce biruie în asemenea texte.

Transferînd problematica la nivelul omului ca specie şi al pămîntului ca planetă, ele pot dezvolta o parabolă poetică sau una cu semnificații filozofice, şi atunci divertismentul şi instrucția se înnobilează întrucîtva (ca în cărțile lui Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke sau St. Lem).

Primele proze de anticipație româneşti reprezintă o prelungire a romanului popular (foiletonistic) de la sfîrşitul sec. al XlX-lea şi începutul sec. XX. Cu titluri hilare, foarte asemănătoare cu cele ale romanelor de mistere *(O tragedie cerească; Puterea ştiinței sau Cum a fost „omorît" Războiul European,* de Victor Anestin), ele sînt redactate în acelaşi stil prăpăstios si sumar. Importanți scriitori interbelici (Victor Eftimiu, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Gib. Mihăescu, Felix Aderca) s-au simțit atraşi sporadic de gen, dar nu s-a creat, prin exemplul lor, un curent de simpatie pentru acest tip de literatură.

De la jumătatea anilor '50, regimul comunist găseşte cu cale să permită apariția produselor literare S.F. Prezentul fiind confiscat ca argument agitatoric de propagandă, le rămăsese prozatorilor să se ocupe, în spiritul unui realism nemilos şi caricatural, de trecutul burghezo-moşieresc şi, din 1955 - o dată cu înființarea colecției *Povestiri stiințifico-fantastice,* dirijate de revista *Ştiință si tehnică* -, de viitor. Teoretic, nu putea fi nimic primejdios în această opțiune timidă, întrucît cu gestionarea viitorului se îndeletniciseră adesea clasicii marxismului, iar tezele lor se întemeiați pe străvechiul mit milenarist, ca şi pe mitul progresului continuu, care a marcat ideologiile secolului al XlX-lea.

Promotorii literaturii S.F. din anii '50 (Mihu Dragomir, Radu Nor, l.M. Ştefan, Vladimir Colin. Sergiu Fărcăsan, Ion Hobana si mai ales Adrian Rogoz, coordonatorul colecției) s-au putut prevala de argumentul că sînt în

fond preocupați să facă accesibil maselor universul științei. De cealaltă parte, realizînd eşecul prozei vădit propagandistice a primilor ani, autoritățile comuniste s-au abținut să mai blameze interesul scriitorilor pentru altceva decît realitatea cotidiană îndoliată de nelegiuirile luptei de clasă. Pe măsură ce „victoriile" regimului democrat popular mai puteau fi dosite doar cu prețul unui uriaş efort mediatic, partidul a început - neoficial - să agreeze orice tip de literatură care te ajută să evadezi din universul tău sărac si cenuşiu.

Primele povestiri publicate în colecția *Povestiri științifico-fantastice* de Adrian Rogoz - *Inimă de ciută,* 1955; *Uraniu,* 1956 (în colaborare cu C. Ghenea) - au trezit curiozitatea adolescenților şi se părea că specia va lua avînt. Dar, percepută dramatic în „lagărul roşu", Revoluția maghiară din 1956 a înăsprit - cum se ştie - vigilența cenzurii şi a înghețat pentru cîțiva ani procesul literaturii şi inițiativele artistice de orice fel. Numai că, atunci cînd spaimele regimului s-au mai potolit, lumea literară - afiată în plin efort de regăsire a unui climat de creație cît de cît acceptabil - era interesată, cu prioritate, de conceperea unor scrieri care să semene cu marea poezie şi marea proză interbelică.

Proza S.F. publicată în acei ani - de scriitori precum Sergiu Fărcăşan *(O iubire din anul 41.042,* 1960; *Atacul cesiumiştilor,* 1963), Ion Hobana *(Oameni şi stele,* 1966), Victor Kembach *(Luntrea sublimă,* 1961; *Umbra timpului,* 1966), Mircea Opriță *(întîlnire cu meduza,* 1966) - reprezenta acum, în ochii criticii, o specie minoră sau, în orice caz, una de care o cultură respectabilă se poate dispensa în împrejurări speciale precum acelea parcurse atunci, în anii '60.

I-a venit rîndul partidului să sprijine o asemenea literatură si pe autorii ei, care, organizați într-o breaslă activă, făceau din imaginarea viitorului o îndeletnicire mai puțin periculoasă decît aceea a dezvăluirilor de racile şi infirmități socialiste. Zeci de cluburi şi de cenacluri S.F. au fost autorizate să funcționeze şi au funcționat din plin - e drept, sub atenta supraveghere a „organelor" aflate în număr mare la şedințe ~, editînd reviste şi tipărind culegeri de povestiri, în anii '80, într-un asemenea „mediu organizat" erau mobilizate şi deturnate energiile creatoare într-o direcție ce părea pusă în slujba unor teze umanitariste şi care dădea sentimentul sincronizării noastre cu problematica lumii.

Revoluția din Ungaria. Schimbarea contextului.

Resurecția dogmatismului după 1956. Reluarea efortului de dezideologizare a literaturii. Tendința de desprindere treptată de realismul socialist si de recuperare a teritoriilor pustiite de el

Culoarul cîştigat, prin respectarea unui număr fix de tabuuri, de cîțiva dintre prozatorii noştri în perioada destalinizării diversioniste de după 1953 a fost blocat de autorități în răstimpul resurecției dogmatismului. A trebuit să se scurgă un număr de ani după revoluția din Ungaria şi să se obțină retragerea diviziilor sovietice de pe teritoriul național pentru ca, încet, cu precauții si cu concesii de ambele părți, să se redeschidă accesul la o literatură cît de cît acceptabilă ca literatură.

Să vedem ce a însemnat pentru dezvoltarea ulterioară a prozei tolerarea apariției, în răstimpul dat, a cărților de care am vorbit în capitolul anterior. Ce arii tematice şi ce modalități narative au fost dobîndite sau redobîndite prin acele apariții miraculoase şi — privind lucrurile din perspectiva evoluției în replică şi prin ocuparea de locuri goale a literaturii sub comunism - ce-i rămînea acesteia de făcut mai departe? Vom spune, însă, mai întîi, că ne apare din ce în ce mai limpede faptul că ceea ce s-a petrecut între 1953 şi 1957 a avut caracterul unei paranteze istorice. Din rațiuni tactice (rațiuni pe care mulți dintre stalinştii partidului le vor pune pe seama unei slăbiciuni de moment şi a unei erori ideologice), s-a făcut concesia acceptării unor cărți ce păreau concepute cu mulți ani înainte de 1948.

O dată închisă paranteza, bătălia literaturii cu cenzura a fost reluată de la cota anului 1953, dar de acum exista un precedent. Gradul de literaritate al acelor romane ce reprezintă minusculul capitol al *literaturii tolerate* din considerente tactice nu va mai fi tolerat, dar va rămîne un ideal, un deziderat

şi, mentalmente, un model pentru scriitorii maturi de bună-credinţă si pentru cei mai tineri aparţinînd acelei generaţii '60 care va schimba, după un deceniu, soarta literaturii române.

înaltele foruri culturale au descurajat, după 1956, dorinţa scriitorilor de a spori numărul cărţilor care aspirau să rămînă strict în zona artei, evitînd temele „mari" ale prezentului. Au favorizat, în schimb, o lentă deschidere estetică pe culoarul prozei aservite, prin reducerea treptată a ponderii laturii ideologice în cadrul *hibrizilor narativi* definiţi în capitolul anterior. Deocamdată nu putea fi vorba de inovaţie în plan formal si de depăşirea graniţelor prozei realiste premoderne, cu caracterele, temperamentele, tipologiile şi conflictele ei mai uşor de recunoscut şi de acceptat.

în schimb, scriitorii cîştigă constant teren în privinţa complexităţii lumii pe care o propun şi a adevărului ei. Falsitatea conflictelor şi a tipologiilor, problematica limitată, numărul fix de teme şi absolutizarea tematicii, psihologiile puţine şi previzibile şi impersonalitatea stilistică (stilul colectiv) impuse de realismul socialist al primilor ani nu-i mai pot mulţumi şi, exact aici, în domeniul bogăţiei, complexităţii şi autenticităţii materialului uman, progresele sînt vizibile chiar înlăuntrul **literaturii aservite.**

Cele cîteva apariţii excepţionale de la jumătatea anilor '50 au devenit nucleul veritabilei literaturi din comunism, alcătuind şi patul ei germinativ. Cu exemplul acestor cărţi în faţă, nu numai prozatorii cu conştiinţa specificităţii actului literar, ci şi cei care serveau concret politicii partidului au tras concluzia că e cazul să ignore exclusivitatea tipologiilor marcate ideologic şi că tipologia şi fundamentul ei social s-ar cuveni supuse unui proces de nuanţare şi diversificare.

De fapt, diversificarea tematicii, a mediilor sociale şi a conjuncturilor face de la sine loc particularului, excepţionalului, multitudinii fenomenologice. Ea produce o deplasare de accent de la centru la margine, de la categorial şi tipic la individual şi singular, şi indirect redă prestigiul pierdut individului, unicităţii personalităţii lui inconfundabile. Individul nu va mai fi dedus din trăsăturile generale ale speciei şi nu va mai fi pus să-şi exemplifice clasa (o clasă definită, eventual, ideologic).

Cea mai mare lovitură dată realismului socialist si dogmatismului literar în genere a produs-o, la începutul anilor '60, redescoperirea individului ca excepţie. A individului pur şi simplu imprevizibil si complicat, plurivalent, nu a insului care conţine, după o reţetă semnată de partid la sfîrşitul anilor '50, lumini şi pete în dozele dorite de acelaşi partid, nu a celui derivat din

teoria confuză a „exagerării tipice" şi nici a celui care trebuie să aibă o viaţă interioară proprie, fiindcă, gu-i aşa, si omul vremurilor „noastre" are dreptul la intimitate. Dar la o intimitate anume, şi ea dozată şi condiţionată.

Spre sfîrşitul anilor '50, alergia criticii dogmatice faţă de analiză şi psihologism scade în intensitate. Cum nu se mai află la „începutul eroic" al realismului socialist, proza nu mai contează exclusiv pe preeminenţa faptelor. Si, întrucît prea mulţi scriitori „cugetă" superficial asupra sentimentelor şi reduc analiza psihologică la motivarea actelor, văduvind literatura de complexitate, se recomandă acum, din ce în ce mai des, depăşirea „empirismului" şi revenirea la descrierea sufletească şi la monologul interior. Nu toţi criticii înţeleg necesitatea analizei psihologice, continuînd să o minimalizeze din direcţia simplităţii caracterologice - mai utile sub raport ideologic. Dar criticii înşişi sînt din ce în ce mai puţin ascultaţi. Vremea supremaţiei criticii şi a absolutismului ei era pe sfîrsite.

Bătălia cu schematismul tipologic şi situaţional nu a fost uşor de cîştigat, întrucît tezele tipizării aveau caracter de lege şi renunţarea la ele fusese, ani la rînd, echivaiată cu abandonarea perspectivei politice şi cu o crimă antipartinică. Aprofundarea particularului şi promovarea acestuia, disociat de general, însemna încă un pas spre biruinţa literaturii şi triumful subiectivităţii. Aspiraţia la singularitate şi unicitate, ca reacţie la tendinţa de comunizare a spiritului (favorizată de teoria dominatoare, legiferată de partid, a tipicităţii), s-a manifestat prin apariţia **literaturii de cazuri,** în acelaşi timp, schematismul era erodat prin favorizarea pitorescului, a bizareriei, a ciudăţeniei şi chiar prin privilegierea accidentalului, deci a tot ceea ce ieşea din canon.

în primii ani de după 1960, în interiorul însuşi al literaturii aservite, faptele diverse, amănuntele atractive, dar neconforme idealurilor umane realist-socialiste (denivelări psihice, momente de cădere, relaţii extraconjugale, maladii, crize sufleteşti, practici religioase si erotice dubioase, picanterii sexuale etc.) încep să înviorеze schemele. S-a vorbit, în epocă, de „pitoresc" şi prin el se înţelegea la început bizareria comportamentală inofensivă şi amuzantă. Opusă morbidului şi grotescului (care încă nu căpătaseră girul esteticii oficiale) si, în genere, untului, aceasta era acceptabilă politic. Cu ajutorul ei se evita tentaţia „negativistă" a prozatorilor şi se încuraja viziunea simpatic-idilică, precursoare a idilismului socialist.

Tranziţia la modul de viaţă şi la obiceiurile unei societăţi cu totul în afara tradiţiei noastre istorice produce dificultăţi de adaptare chiar în rîndul oamenilor de treabă. Despărţirea de avere, intrarea în colectivă şi munca în

comun, participarea la ritualul şedinţelor unde te simţi îmboldit să iei cuvîntul, venirea la oraş şi adaptarea la cerinţele mediului muncitoresc favorizează gesturi, formulări ce ţin de pitorescul situaţional şi de limbaj.

Interesul pentru ciudăţenii de comportament, pentru medii şi îndeletniciri noi şi pentru inşii bizari va naşte (sub semnătura unor E. Barbu, N. Velea, F. Neagu, D.R. Popescu, Nicuţă Tănase etc.) o literatură mai puţin inocentă decît părea la prima vedere. Chiar şi pitorescul etnografic, practicat în prozele despre ţigani (E. Barbu), tătari (Z. Stancu), despre comunităţile izolate din zone puţin atinse de civilizaţie (F. Neagu), reprezintă tot o cale insidioasă de evitare a temelor majore şi a tipologiilor oficiale. Cultivarea pitorescului de dragul pitorescului şi nu pentru a caracteriza, în trecere doar, unele personaje secundare definite prin atribute profesionale şi de mediu specifice a trezit pe drept cuvînt suspiciuni.

Astfel de rarităţi şi ciudăţenii cultivate cu voluptate de către scriitori erau primite cu precauţii, fiind considerate nefuncţionale şi, în cantitate mare, chiar primejdioase pentru eficacitatea mesajului politic. Cîinii de pază ai culturii socialiste aveau dreptate să dea alarma, chiar dacă lătratul lor nu mai avea vigoare. Pitorescul conţine în el o mare doză de gratuitate şi gratuitatea - opusă utilităţii şi intenţiilor pragmatice - era o formă naivă, elementară de contestare a literaturii propagandistice şi o cale, poate cea mai puţin pretenţioasă, de afirmare timidă a dreptului la autonomie artistică. Prin pitorescul comportamental, situaţional şi etnografic şi prin „inşii suciţi" care bîntuie în prozele epocii, literatura îşi găsea o soluţie de supravieţuire şi îşi pregătea marile revanşe.

Tendinţa de extragere a individului din determinările clasei sale şi de redare a complexităţii lui psihologice a fost impulsionată şi de folosirea, în interiorul prozei aservite, a unor elemente de depozit patologic. Ele fac loc *grotescului* (care împlineşte *realul* în acelaşi fel în care o face *pitorescul* de cealaltă parte a balanţei). Relaţii sumbre de familie şi bizarerii comportamentale - care apar la început la M. Preda, Petru Dumitriu, T. Popovici, E. Barbu -, vor putea fi regăsite şi în etapa următoare, la I. Lăncrănjan, D.R. Popescu, Alecu Ivan Ghilia. Ele vor stîrni controverse şi suspiciune în rîndul criticilor de partid, munciţi de teama de a accepta o realitate socialistă îmbăiată de zoaiele naturalismului.

De altfel, în toată această teribilă bătălie cu tezele tipicului şi pentru impunerea individului si a excepției, tot ce a trezit neîncrederea autorităților va reprezenta, cu o regularitate instructivă, după 1960, o viitoare direcție de dezvoltare a prozei, proză care îşi reocupa, încet dar sigur, teritoriile vidate de ideologia literară a anilor '50. Chiar în cadrul *literaturii aservite,* epoca marilor romane sociale cu ambiții de frescă trecuse: venise vremea cărților dedicate individului, subiectivității, adîncimilor lui sufleteşti. Şi care mai puteau fi soluțiile de modernizare a prozei, de înlocuire a dogmatismului estetic, de răsturnare a tiraniei tipicului şi de emancipare de sociologismul vulgar? Ca să le identificăm, este de ajuns să mai căutăm puțin în mormanul de sumbre intervenții critice din primul deceniu comunist spre a vedea ce se considera a fi nedemn de o creație realist-socialistă.

Pe urmele lui Lenin, care socotea, din perspectiva unui mesaj politic direct şi accesibil, că ficțiunea de tip fantastic şi parabolic e o dovadă de laşitate pentru un scriitor comunist, ideologii partidului, atenți la voga occidentală a unei asemenea literaturi, au respins mult timp orice abatere de la simplitatea narativă. Foarte puțini critici (printre ei, constant antemergătorul Ov.S. Crohmălniceanu), luînd în sprijin tocmai caracterul „progresist" al prozei franceze contemporane, au evocat posibilitatea ca o astfel de producție literară să conțină, în ansamblu, un mesaj just. Oricît de departe ar fi stilul alegoric-învăluit de idealul realismului socialist, el ar putea fi, în anumite condiții, valorificat, şi primele proze publicate de D.R. Popescu în *Tribuna* din 1958 au anunțat faptul că realismul cu intruziuni fantastice va reprezenta, nu după mult timp, o direcție bine conturată a prozei româneşti.

Cu fiecare nouă formulă artistică şi cu fiecare deviere de la realismul mărginit al primilor ani, se netezea drumul spre literatura ca literatură. A lucrat cu oarecare succes în direcția legitimării literaturii de ficțiune (si a spargerii monopolului realist-socialist) şi proza de aventuri propusă de *Toate pînzele sus!,* carte şi ea criticată pentru evazionism, exotism şi dezinteres pentru mesajul politic.

înrudită cu proza de aventuri renăscută cu dificultate, era cea ştiințifico-fantastică, apărută tot la jumătatea anilor '50. Ea exploatează, pe de o parte, spectaculosul situațional şi, pe de alta, fantezia plăsmuitoare de lumi. Ca să-şi facă loc în peisajul literar şi să preîntîmpine loviturile nimicitoare ale criticii, recurge la subiecte colorate politic: invenții româneşti epocale jinduite de sabotori occidentali, accelerarea, prin descoperiri ştiințifice, a atingerii idealurilor progresiste, comuniste. Dar, şi aşa. ponderea detaliilor

imprevizibile şi a ficțiunii în acest tip de literatură pentru tineret irită forurile culturale care, după revoluția maghiară, recomandă reîntoarcerea la proza realistă cu mesaj şi cu virtuți formative.

într-un fel, o cale de evadare din formalismul crispant al prozei realist-socialiste poate fi considerată si cartea pentru copii, care — în trecere fie spus - a salvat destinul cîtorva scriitori proscrişi. Prin umorul lor şi prin apelul la vis şi la absurdul ludic, poveştile pentru copii - protejate prin specificul destinatarului - au eliberat imaginația creatoare de complexe si de spaime politice. Evadările în fantastic şi absurd ale prozelor din etapa următoare au fost pregătite şi de literatura pentru copii, unde fantezia creatoare de lumi s-a putut exersa în voie.

în concluzie, vom spune că atît de puternică a fost năzuința prozatorilor de a desocializa tematica, de a se desprinde de tipic, general, „major", de a ieşi de sub tirania acestor concepte realist-socialiste, încît ea a precipitat apariția cîtorva direcții noi ale prozei de după 1960: proza în care domină viziunea subiectivă (subiectivitatea auctorială), ilustrată de Z. Stancu, proza pitorescului, insolitului, perifericului, reprezentată de E. Barbu, N. Velea, F. Neagu, proza de analiză care aprofundează individualul, exemplificată de *literatura de cazuri* a lui M. Preda şi N. Breban.

Procesul de dezideologizare a prozei va fi, apoi, accelerat de apariția dificilă a prozei cu intruziuni fantastice, de înmulțirea formulelor literare, de toate manifestările artistice în care prevala gratuitatea si, nu în ultimul rînd, de exemplul indirect al cărților Occidentului, traduse într-un ritm impresionant.

Dar nimic din toate acestea nu ar fi avut loc dacă perioada „coexistenței paşnice" nu ar fi adus un grad de relaxare notabil şi o confuzie ideologică, o minunată confuzie.

III. ETAPA RELATIVEI LIBERALIZĂRI (1964-I971)

1964. Noul climat de creație.

>

Vremea „reconquistei"

Schimbarea politicii PMR (pregătită discret, dar anunțată oficial prin Declarația din aprilie 1964) precum şi modificarea ordinii priorităților propagandei au creat un climat de creație dacă nu cu totul nou, măcar diferit. In orice caz, a fost accelerat procesul de dezideologizare a literaturii, început cu puțin timp înainte de cîțiva scriitori. Tendința de recuperare a timpului irosit în vremea marii rătăciri realist-socialiste e mai vizibilă în poezie, unde zilnic se cîştigă noi teritorii lirice şi unde modernizarea face progrese impresionante. Mai lentă, regenerarea prozei a contribuit totuşi decisiv la restabilirea normalității creației artistice în general, la netezirea drumului spre literatura ca literatură.

Accentul s-a putut deplasa, încet dar sigur, de pe mesajul ideologic pe literaritate si pentru că scriitorii nu s-au mai confruntat cu privirea necruțătoare a criticilor de partid. Puterea acestora a scăpătat şi chiar din rîndul lor se recrutează cîțiva din adepții individualității creatoare, a varietății formulelor, a tipologiilor romaneşti şi a lărgirii sferei realismului. Cei care au virat spre literatură, favorizînd desprinderea de realismul socialist şi redeschiderea culoarului prozei veritabile, s-au putut prevala de unele pasaje ale tezelor marxist-leniniste bune la orice (la bine si la rău). Dar şi dacă ar fi folosit aceleaşi teze în sens interdictiv (ca pînă atunci) - şi au fost destule tentative -, consecințele ar fi fost nule sau, în orice caz, nu ar mai fi atras după ele măsuri punitive. Vremea presiunilor administrative trecuse şi prozatorii au băgat de seamă că, oricît ar lătra cîinii de pază ai regimului, ființa lor, fizic vorbind, nu mai era amenințată erav.

S-a produs o răsturnare a raportului de forțe. Simplificînd, s-ar zice că, dacă, pînă în jurul anului 1964, scriitorii erau somați să-şi adapteze scriitura şi viziunea tezelor atotputernicilor critici oficiali, în noua etapă, aceştia (concurați fiind de cîțiva tineri cultivați şi din ce în ce mai influenți precum Matei Călinescu, N. Manolescu şi E. Simion) s-au văzut puşi în situația să se străduiască să țină pasul cu inovațiile scriitorilor şi să-şi ajusteze conceptele. Mai degrabă s-ar putea vorbi de începutul unei colaborări discrete puse în slujba literaturii, al unui mariaj secret tulburat din cînd în cînd de intervențiile - ridicole acum şi fără vlagă - ale unor reprezentanți modeşti ai realismului socialist, fără platformă estetică, hăituiți de amintirea coşmarului stalinist sau pur şi simplu speriați de pierderea privilegiilor şi a prestigiului social.

De două terori se părea că au scăpat scriitorii la începutul deceniului: de obligativitatea temelor majore şi de glasul jupiterian al criticii. Dar nimic din toate acestea nu ar fi avut loc şi nici schimbarea climatului de creație nu ar fi fost posibilă dacă împrejurări speciale şi evenimente politice majore nu ar fi determinat partidul să deschidă supapele şi să reducă presiunea nimicitoare a ideologiei.

Consecințele declarației din aprilie 1964 dovedesc că nu uzarea modelelor sau schimbarea generațiilor (în sens biologic) au determinat cursul literaturii scrise după 1948, ci evenimentele politice cu urmări în plan ideologic. 1948, 1964 şi 1971 sînt datele cheie, momentele cruciale ale istoriei literare. Indiferent de vîrsta lor sau de direcția pe care consideră că o reprezintă, scriitorii răspund, deliberat sau nu, provocărilor factorului politic într-un mod care le organizează destinul literar şi îi grupează într-un soi de perechi de „generații" de creație marcate ideologic: ideogenerații.

Controversele teoretice (care nu încetează nici după un deceniu de la Revoluție) în legătură cu existența şi succesiunea generațiilor ori a promoțiilor mi se par fără sens în condițiile în care un regim al terorii provoca gruparea scriitorilor pe alte criterii decît cele strict estetice de vremuri normale. „Şaizeciştii" si nu mai puțin „şaptezeciştii" au contribuit cel puțin în aceeaşi măsură cu „optzeciştii" la menținerea, după 1971, a cotei intelectuale onorabile atinse în anii liberalizării si la procesul europenizării literaturii române. Si nu e întîmplătoare „descoperirea", de către inițiatorii îndoielnicei teorii a postmodernismului optzecist, a unor surprinzătoare — după ei — elemente postmodemiste la scriitorii de alte vîrste decît cea a lui Cărtărescu din anii '80.

Reformulînd (şi răstumînd) teoria leninistă a celor două culturi din sînul aceleiaşi societăți, am zice că după 1948 a apărut, sub presiunea puterii, o grupare care a sprijinit ideologizarea literaturii şi preschimbarea ei prin

„metoda" realismului socialist în factor de propagandă. Iar ca reacție la aneantizarea literaturii, s-a configurat, după un timp, o tendință timidă (reprezentată de cîțiva scriitori de toate vîrstele si cu biografii artistice diferite) de regăsire şi afirmare - fie şi prin concesii - a specificității producției literare. Fireşte, nu acest mic grup, tolerat tot din rațiuni propagandistice, a marcat această epocă nefastă.

Dar, după 1960 si mai ales după 1964, „gruparea" care a servit ideologizării literaturii în vremea dezastrului realismului socialist va fi din ce în ce mai puternic concurată de o „generație" (grupare) a normalizării (alcătuită cu precădere din scriitori tineri, dar nu numai din ei) decisă să dezideologizeze literatura si să afirme autonomia ei. Gruparea aservită politicii partidului a continuat însă şi ea să scrie o literatură agreată de autorități, adică adaptată dorințelor de moment ale acestora. Ea era alcătuită acum din o parte din veteranii realismului socialist (alții deveniseră între timp „spirite liberale") şi din noile promoții de „activişti" de pe frontul literaturii, grăbiți să intre în pîine.

Tot astfel, tentativa lui Nicolae Ceauşescu de reîndoctrinare ideologică prin lansarea *Tezelor de la Mangalia* (1971) va provoca apropierea şi regruparea scriitorilor de bună-credință (de orice opțiune stilistică şi din toate promoțiile, inclusiv a celor debutați după 1980) în jurul ideii de salvare a drepturilor cîştigate, de consolidare a autonomiei esteticului şi de prelungire a procesului de modernizare a literaturii, indiferent de ce ar fi dorit autoritățile. De cealaltă parte, aserviții regimului, în rîndul cărora se disting figuri mai vechi şi figuri noi, s-au străduit în chip ruşinos, căci nimeni nu-i mai obliga, să apere şi să ilustreze „principiile" obscurantiste ale minirevoluției culturale ceauşiste. între aceste categorii de scriitori de vîrste şi mentalități artistice apropiate sau nu, situați în tabere opuse după modul în care reacționau la presiunile şi dezideratele partidului, se găseau, ca întotdeauna, oportuniştii, eternii noştri oportunişti, gata să migreze si să schimbe orbitele.

Din punctul de vedere al autorităților, în fiecare din aceste trei etape s-a dorit, aşadar, impunerea unei literaturi aservite (pe care, după 1964, ar fi mai corect s-o numim „agreate") şi s-a tolerat, din motive subtil propagandistice, existența literaturii care năzuieşte să-şi împlinească destinul de literatură.

Literatura „agreată" politic are, în evoluția ei, un anumit grad de previzibilitate, nefăcînd decît să răspundă, în toate cele trei etape, unor comandamente de partid. Fascinantă, prin excesele ei incredibile, este doar aceea practicată în primii ani ai regimului comunist, cînd nu era concurată de nici un alt tip de

literatură, însă ea este, în toate etapele amintite, aptă să ne vorbească de starea de spirit şi de psihologia autorilor ei avizi de putere, dar şi de onorabilitate, ocupaţi să ni se arate a fi, cu sufletul măcar, şi de partea bună a lucrurilor.

Ceea ce i-ar putea uimi pe tinerii de astăzi interesaţi de fenomenul „literaturii sub comunism" este faptul că mulţi dintre scriitorii de care s-a servit propaganda pînă în ultima clipă a regimului nu au resimţit ca pe un moment excepţional al destinului literaturii române şi ca pe o descătuşare hotărîrea partidului de a nu-i mai constrînge pe scriitori să se supună schemelor realismului socialist, învăţaţi să se folosească de soluţii narative, de conflicte şi de teme prescrise de sus, ei s-au pomenit, în jurul anului 1964, într-un anumit climat de libertate care îi obliga să deprindă reguli noi de supravieţuire sau să aştepte alte comenzi şi alte reţete. Vom acorda, în consecinţă, acestui tip de literatură „agreată" de partid exact numărul de cuvinte pe care îl merită.

A apărut, însă, după moartea lui Gheorghiu-Dej (1965) şi preluarea puterii de către Nicolae Ceausescu, o oportunitate care i-a interesat, într-un fel sau altul, şi pe scriitorii aserviţi, ca şi pe aceia de bună-credinţă. E vorba de denunţarea, în cadrul cîtorva plenare ale partidului, a abuzurilor comise în regimul dejist şi, în consecinţă, de întredeschiderea unei portiţe spre dezvăluirea adevărurilor crude ale „obsedantului deceniu".

După 1966 s-au ivit condiţiile naşterii unei specii de proză care doar în regimurile totalitare şi doar în anumite momente ale lor pot fi întîlnite: *proza de dezvăluire cu accente justiţiare.* S-ar zice că avem de-a face cu o literatură de cunoaştere care răspunde *vocaţiei veridicului* si reprezintă o reacţie la mistificarea ideologică a realului operată de realismul socialist. Procesul de dezideologizare a literaturii si de părăsire a realismului doctrinar a însemnat, aşadar, cucerirea treptată (şi în replică) a literaturii ca literatură (a autonomiei esteticului), dar şi cucerirea treptată (şi în replică) a adevărului politico-social.

E limpede că ambiţia lui Ceausescu de a se desprinde de trecut şi de a îngropa sub oroare cultul lui Dej a făcut posibile accesul la o nouă temă şi deschiderea unui nou culoar pentru prozatorii români. Ceea ce se întîmplase după moartea lui Stalin, cînd scriitorii dobîndiseră dreptul de a scrie „cu artă" (caricatural, sarcastic, grotesc, dar artistic) si fără prea mari distorsiuni ideologice despre oamenii si întîmplările trecutului burghezo-moşieresc, se repeta la jumătatea anilor '60 cu timpurile „revolute" ale colectivizării forţate si ale abuzurilor aparatului de represiune.

Un gest tipic comunist şi de o speţă jalnică (doborîrea cultului defunctului conducător de către noul conducător avid de putere şi în căutare de aderenţi) a fost interpretat de intelectualii români ca semnul apariţiei unei conjuncturi politice norocoase. Părea un îndemn la eliberarea de trecut, de

minciună şi de frică şi foarte mulţi scriitori au crezut într-o schimbare radicală a climatului artistic, cu atît mai mult cu cît ea era coreiată cu deblocarea sentimentului naţional. Anotimpul spaimelor care durase 15 ani lăsa locul, nu-i aşa, unei zodii luminoase, eliberatoare de energii şi guvernate de speranţa unor şi mai profunde schimbări. De aceea prozatorii au creat, cîtiva ani buni după 1965, sub fantasma libertăţii, ca şi cum nimic nu ar mai fi putut stăvili avîntul creaţiei, mersul literaturii spre ea însăşi.

Numărul neobişnuit de mare şi în creştere al simpatizanţilor nu a trecut neobservat de Ceauşescu şi, o vreme, acesta a căutat să nu-i contrarieze prin gesturi care să inhibe aspiraţiile şi comportamentul lor optimist. *Diversiunea sugerării normalităţii* printr-o creaţie artistică de înaltă factură şi racordată la mişcarea literară europeană a prins însă bine ambelor părţi şi, pînă la urmă, mai cîştigaţi au fost scriitorii. Ei au obţinut atunci drepturi importante si au întemeiat avanposturi pe care acelaşi „om providenţial", după declanşarea revoluţiei lui culturale dîmboviţene, nu a reuşit să le mai doboare.

Progresul literaturii din acel răstimp „fericit" avea însă loc în regim de replică. Binele de atunci însemna „cît mai puţin din răul din trecut", într-un anume fel, scriitorii se găseau la frontiera dintre normal şi patologic, suferind, ca şi istericii lui Freud, de „reminiscenţe" şi confruntîndu-se cu dificultăţi dureroase de adaptare. Nu greşim prea mult dacă psihanalizăm manifestările artistice de după 1964, interpretîndu-le ca expresii deghizate ale satisfacerii unor pulsiuni refulate sau ca un compromis între acestea şi exigenţele supraeului. Sursa patogenă era starea de teroare pe care o produseseră, în planul existentului, atrocităţile fizice, iar, în planul creaţiei, aberaţiile impuse conştiinţei artistice în vremea stalinismului integral.

La fiecare dintre marii prozatori ce îşi consolidează cariera după 1964 (M. Preda, E. Barbu, Fănuş Neagu, N. Breban, D.R. Popescu, St. Bănulescu etc.) si chiar la cei care îşi publică scrierile mai tîrziu (după 1971, cînd puterea îşi schimbase mesajul şi climatul de creaţie redevenise mohorît şi încărcat de o frică difuză) se resimte, pînă la nivelul ultim al articulaţiilor textului, dorinţa de revanşă, de defulare, de înfruntare a untului anilor '50 (pe care, spre deosebire de pacienţii lui Freud, aceştia îl conştientizau în detaliu).

Oroarea faţă de tramele psihice, de sărăcia artistică, de minciuna agitatorică şi supunerea la directivele puterii a precipitat configurarea unor tendinţe stilistice particulare. Complexitatea psihologică neobişnuită a personajelor lui D.R. Popescu sau G. Bălăiţă, complicarea lor nefirească, pînă la neverosimil, de către autori derivă în bună măsură din aversiunea acumuiată în timp faţă de simplicitatea şi previzibilitatea eroilor realismului socialist. Bizareria comportamentală, ..suceala" indivizilor din proza lui Nicolae Velea si Fănuş

Neagu sînt şi un răspuns la logica de roboţi impusă personajelor de conflictele tipice ilustrate de prozatorii deceniului 6. Devierile imprevizibile ale cursului naraţiunii la Nicolae Breban si predilecţia lui pentru „cazuri" şi psihologii abisale reflectă, într-un fel, si repulsia autorului faţă de determinismul mecanic impus de estetica marxistă, faţă de ideea însăşi că omul poate fi cunoscut şi clasificat.

Felul lui Marin Preda de a fi mereu în răspăr şi de a întoarce pe faţă şi pe dos oricare din ideile din fondul comun de idei unanim acceptate şi convingerile ce par infailibile are, probabil, în spate dezgustul profund al acestui scriitor însetat de autenticitate faţă de toate indicaţiile preţioase primite, de-a lungul unui deceniu, de la partidul aflat în posesia adevărului absolut. Eugen Barbu şi Fănuş Neagu îşi plasează acţiunea şi îşi aleg personajele din alte medii decît cele recomandate imperativ de critica abuzivă a anilor '50.

Cultul formei şi al efectelor stilistice, calofilia textelor din anii '60 şi '70 nu au reprezentat - cum nu puţini au crezut în epocă - numai semnele laşităţii politice, ci şi reacţia, poate întîrziată, dar explicabilă, la caracterul rudimentar şi primitiv al prozei aservite.

Cît priveşte *literatura dezvăluirilor,* de la care au plecat consideraţiile de mai sus, ea ascunde, în fond, dezgustul adînc faţă de minciuna generalizată a anilor '50 şi refuzul trecutului ideologizat, fie el al familiei (Bujor Nedelcovici), al clasei ţărăneşti (M. Preda, D.R. Popescu) sau al ţării întregi (G. Adamesteanu). Apariţia anchetelor si contraanchetelor, a mărturiilor implică şi o dorinţă adîncă de defulare, de conştientizare a „păcatului originar", care în comunism este cel al lui Cain, nu al Evei.

Procesul elucidării propriului trecut (prin lungi spovedanii, autoanchete etc.) pe care îl declanşează, la un anumit moment al naraţiunii, sub impresia unui eveniment, personajul implicat în violenţele „revoluţiei" reprezintă - cu semnul inversat - procesul „lămuririi" din proza realist-socialistă şi furia autodenunţării de acum înlocuieşte simetric furia denunţătoare de atunci. Se poate vorbi în unele cazuri de ceea ce psihanaliza numeşte „transfer de obiect". O vină apăsătoare care pare a fi a vorbitorului sau a celui ce rememorează (Buzura, Ivasiuc etc.) e, în fond, a partidului, care, fireşte, nici acum nu poate fi indicat ca autor moral şi ca iniţiator al terorii.

Frica paralizează şi după 1964, parţial, funcţiile scriitoriceşti şi impulsul revelaţiei totale este adesea deturnat spre adevărul mărunt şi inofensiv ori este încetinit si relativizat prin interferări de voci narative contradictorii. Ceea ce intră într-o altă zonă a psihanalizei, aceea care are în vedere mecanismele mistificatoare ale memoriei si tulburările unei rele conştiinţe.

Am lărgit puțin capitolul referitor la modificarea climatului de creație după 1964, precum şi la consecințele acestei modificări (pe care minirevoluția culturală n-a putut să le încetinească) şi pentru că, în linii mari, direcțiile de evoluție ale prozei schițate atunci s-au prelungit şi după 1971.

Rezultă din cele cîteva exemple evocate că literatura de după 1964 este animată, în profunzimile ei, de dorința de defulare. Starea de replică, chiar de revanşă e dominanta acestei literaturi. Ea trebuie înțeleasă ca un *proces de reconquistă* care a recîştigat, apelînd de la început la mijloacele literare clasice, terenul pierdut de literatură. Reconquistă a acționat atît la nivel formal, tematic şi tipologic, cît şi la nivelul ariei realului (şi, implicit, în sens foarte larg, a adevărului).

La nivelul formelor şi al mijloacelor artistice. Ca şi cum excesele realismului socialist, maniheismul lui şi mai ales preeminența factorului exhortativ ar fi readus literatura română la nivelul de cunoştințe artistice al epocii paşoptiste, modernizarea ei după 1964 (începută totuşi, cum am arătat, cu ceva timp înainte) s-a făcut prin reciclarea realismului tradițional şi a instrumentarului premodern. Erau forme evident învechite, dar mai bune decît neantul.

Spre sfîrşitul acestei etape (care coincide şi cu o reluare, în plan politic, economic şi cultural, a legăturilor cu Occidentul) s-a declanşat un proces de rapidă şi cam burlescă sincronizare cu experiențele noului roman, cunoscute la noi cu mare întîrziere. Şi alte experiențe narative încep să fie asimilate (şi, evident, imitate) pe măsura traducerilor din ce în ce mai numeroase efectuate în noile condiții de liberalizare. Astfel încît se poate vorbi de o extindere a formulelor narative şi, sub raport naratologic, de un început de modernizare care va fi aprofundat continuu. E evidentă tendința de înnoire formală mai ales în prozele lui D.R. Popescu, M. Ciobanu, Sorin Titel. Narațiunea lineară va părea la un moment dat desuetă, chiar dacă prozatori importanți vor continua să scrie accesibil.

Narațiunea a suportat, în plan stilistic, modificări spectaculoase, dar puțin mai tîrziu, cînd scriitorii cu spirit civic şi iritați de abuzurile noului regim au căutat soluții de ocultare şi relativizare a mesajului. De remarcat faptul că în proză, spre deosebire de poezie, modernizarea s-a făcut la început prin apel la modelele occidentale şi nu la cele româneşti interbelice, încă instructive.

La nivelul temelor şi al bogăției universului artistic, proza din această etapă cu greu mai poate fi comparată cu aceea scrisă cu puțin timp înainte (dar nu şi cu aceea din răstimpul norocos 1953-1957). Pe pînza ei îşi fac loc

mediile sociale neortodoxe (lumea intelectualilor, burghezia orăşenească, lumea tîrgurilor şi a mahalalelor, ţinuturile arhetipale neatinse de febra vremurilor noi etc.), sentimentele, conflictele şi mişcările psihologice etern umane, adică scutite de explicaţii ideologice, pasiunile, accidentele sufleteşti, crimele şi iubirile fără suport partinic, nălucirile mitului şi închipuirile fanteziei. Ba, mai mult, apar chiar erorile comunismului incipient.

Registrul situaţiilor şi al efectelor se îmbogăţeşte şi el: tragicul, grotescul, comicul, chiar absurdul străpung liniştea autoritară a optimismului de stat. Din ce în ce mai imprevizibile caracterologic, personajele încep să treacă de la o proză la alta şi nu puţini autori trădează ambiţia de a-şi alcătui un univers autonom, o lume a lor, recognoscibilă. Ficţiunea (sau măcar senzaţia ei) îşi reintră în drepturi.

în concluzie, două vor fi, după 1964, chestiunile capitale ale prozei româneşti: **problema literarităţii** (a literaturii ca literatură) şi **problema adevărului** (a literaturii ca reflectare). Aspiraţia la adevăr va da naştere unei proze politice, de tip justiţiar, iar aspiraţia la literaritate — unei proze interesate de efecte estetice, apolitice în intenţie, nu şi în consecinţe si care nu va întîrzia să devină, după o vreme, evazionistă, formalistă, autoreflexivă.

în comunism, *adevărul (realul,* în fond) vrea să-şi atingă deplinătatea, iar *esteticul* năzuieşte să-si atingă autonomia (adică tot deplinătatea). Ambele elemente - literaritatea şi adevărul - constituie o preocupare nu numai pentru literatura tolerată, ci şi pentru cea aservită, întrucît şi autorii puşi în slujba partidului sînt interesaţi să fie esteticeste impecabili, servitori cu ştaif si, pe de altă parte, să ofere despre aceleaşi evenimente tragice un adevăr convenabil stăpînului.

Literatura aservită

După o regulă de-acum verificată, ceea ce într-o etapă anterioară a fost tolerat cu mare dificultate (şi, nu de puţine ori, prin intervenţii oculte şi orchestrări de campanii de susţinere) devine, în noul context, acceptabil şi capătă, pînă la urmă, gir oficial. Grupul prozatorilor aflaţi în graţiile partidului s-a grăbit să ocupe, de-a lungul numeroaselor schimbări de context politic, de fiecare dată poziţiile părăsite cu puţin timp înainte de scriitorii hotărîţi să recucerească teritoriile pierdute ale literaturii.

Chiar şi prozatorii aserviţi aspiră la o diversificare a tematicii şi a stilisticii textelor şi se bucură întrucîtva de roadele procesului de dezideologizare început de alţii, profitînd mai cu seamă de părăsirea caracterologici maniheiste şi de îngăduinţa căpătată astfel de a explica evoluţia personajelor, formarea caracterelor şi chiar procesele nu tocmai pozitive din conştiinţa eroilor. Ei pun, cu timiditate si vizibile precauţii, „pete negative" peste eroul pozitiv (foarte rar şi invers) şi exploatează interferenţele dintre termenii altădată riguros opuşi.

Iar cînd plenarele „tînărului Ceauşescu" au dat undă verde literaturii dezvăluirii abuzurilor regimului dejist, s-au apropiat şi ei, dar cu paşi mărunţi, de această zonă minată, aşteptînd întîi să vadă ce i se întîmplă, de pildă, lui Marin Preda după *Moromeţii* II. Faptele abominabile ale aparatului securistico-activist sînt însă trecute în categoria accidentalului şi printre făptuitorii „revoluţiei" sînt menţinuţi, pentru orice eventualitate, ca rezervă cîţiva oameni de bine, de obicei tineri ca si „tînărul" Ceauşescu. Mai mult, pentru ca obrazul partidului să nu iasă prea urîţit, se inventează cîteva soluţii tehnice ingenioase pentru ambiguizarea mesajului negativ şi atenuarea extraordinarei gravităţi a erorilor comise: faptele sînt mai curînd sugerate sau lăsate să plutească în fabulos, trecute printr-o undă de umor, sau sînt împinse în categoria excentricităţilor şi bizareriilor comportamentale.

După o vreme, cînd literatura dezvăluirilor a dobîndit un aer justițiar si a devenit o preocupare obsesivă, cîțiva dintre condeierii vicleni ai regimului au descoperit că printre cei ce au avut de suferit sînt si cîțiva activişti din specia celor inapți să se adapteze prompt la politica antinațională şi brutal antițără-nească a primilor ani. Priviți acum cu căldură, ei puteau să ilustreze destinul tragic al marilor idealişti zdrobiți de o istorie necruțătoare: un subiect cum nu se poate mai binevenit pentru scriitorii activişti (de tipul lui C. Leu, D. Popescu, P. Pardău), care ajungeau astfel în rîndul „lumii bune" scriitoriceşti fără a rupe vechile corzi de siguranță, legăturile cu lumea activului de partid.

După 1971, literatura dezvăluirilor va deveni pentru condeierii partidului o formă de omagiere a conducătorului, un conducător care a sistat „pentru totdeauna" sarabanda crimelor inițiate de predecesor, deschizînd o nouă epocă a istoriei naționale. Trăgînd cu ochiul la inovațiile formale ale scriitorilor de prestigiu, ei se vor năpusti asupra unui subiect care le oferea onorabilitate si pe care, în fond, nici măcar acei prozatori de marcă nu-l puteau aborda în deplină libertate a conştiinței.

Proza oamenilor de partid a creat cu bunăştiință confuzie şi a făcut eroi din torționari ratați. Suferinței păturilor sociale hăituite (țăranii cu pămînt, intelectualii de rasă, „elementele burgheze") i-a fost asociată suferința unora dintre călăii căzuți în dizgrație, spre o cît mai completă tulburare a apelor.

în planul acestei literaturi a dezvăluirilor cu voie de la partid, *proza aservită* (si agreată ca formă de cauționare a regimului Ceausescu) va semăna din ce în ce mai bine cu *proza tolerată,* de unde si dificultățile de situare ale criticilor, de unde si insolența postrevoluționară a unor autori de curte deveniți, peste noapte, vestitori de vremuri noi. In afara ținutei morale a unor prozatori propagandişti (mai simplu de evaluat atunci, în anii '60, si mult mai greu în anii '80 si '90), prea puține repere rămîn de luat în seamă în fața acestui fenomen de contaminare şi de amalgamare a valorilor.

Există însă două domenii în care proza serveşte în chip direct, fără ambiguitate, comenzii sociale, politicii de moment a partidului. E vorba întîi de *tema luptei dintre vechi şi nou din întreprinderile socialiste* (cu precădere uzinale, întrucît țara se afla în plin proces de industrializare forțată). Vechile abitudini reportericeşti cîstigate în timp de scriitorii realist-socialisti reciclați, ca si uşurința lor de a adapta o schemă narativă cu efect sigur la „organe" au făcut să se ivească un număr uluitor de variante pe aceeaşi temă „constructivă", educativă, optimistă. Entuziasmul patriotic si competența unui tînăr

inginer îl pun într-o situație conflictuală cu oamenii din vechea gardă, heirupişti sau birocrați odioşi dosindu-şi porcăriile şi afacerile în spatele principiilor înalte de partid, partid care, pînă la urmă, înțelept şi generos etc. etc.

Este, în fond, o reconditionare a schemei narative de la sfîrşitul anilor '50, prin reajustarea conflictului bine-rău în bine-mai puțin bine. Scriitorul poate avea oarecare inițiative: complicații erotice, probleme de conştiință (niciodată sfîşietoare), descripții de medii familiale şi sociale, în care nu e exclusă - pentru sugestia de autenticitate - puțină mizerie (nu prea mare şi, în orice caz, remediabilă), cîte un erou antipatic, dar cu un procent de umanitate greu sesizabil, cîte un personaj pitoresc, zurbagiu cu suflet bun şi vorbe de bun-simț etc. etc.

Al doilea domeniu în care proza de care ne ocupăm respectă în chip evident comandamentele de partid şi se pliază schimbărilor de optică politică de după 1964 este cel al *temelor istoriei naționale.*

Proze cu tematică istorică orientate politic

Numai în aparență creația cu tematică istorică a fost ferită de ingerințele factorului politic şi a putut evolua firesc. Cum se ştie, regimurile comuniste au mizat pe „ministerul adevărului", care s-a ocupat nu numai de prezent ci si de inventarea continuă a trecutului. Subiectele romanului românesc istoric şi modul tratării lor reflectă cum nu se poate mai clar schimbările care au avut loc de-a lungul unei jumătăți de secol în sistemul de opțiuni al propagandei de partid.

în primii ani ai regimului „democrat-popular", cînd toate temele literare trebuiau să se regăsească în repertoriul „internațional" prescris cu strictețe de Moscova, au fost căutate momente şi personaje istorice care să amintească de „prietenia de veacuri" dintre poporul român şi vecinii de la Răsărit ori să ilustreze „lupta de veacuri" a neamului pentru dreptate socială şi neatîrnare.

Astfel, Mihail Sadoveanu îşi rescrisese *Şoimii,* atenuîndu-i caracterul romanțios. Prozatorul deplasează accentul, în economia cărții, pe legănîîntul trainic al eroului care dă titlul romanului *(Nicoară Potcoavă)* cu acei fîrtați de nădejde care sînt cazacii, sporind ponderea conflictului social cu boierimea hrăpăreață şi infamă. Un profesionist al scrisului cum a fost Dumitru Almaş — care învățase bine lecția lui Walter Scott — s-a orientat rapid publicînd evocări istorice cu titluri care vorbesc de la sine: *Necnlai Milescu Spătarul* (1954), *Alei. codrule fîrttite* (1956), *Bâlcescu-revoluționar* (1959),

Căderea Bastiliei (1959). Stilul însuşi al evocării s-a democratizat în acei ani: cărţile lui sînt banale studii de popularizare (în maniera S.R.S.C.), biografii romanţate împănate cu arhaisme.

Specializat în uşurele biografii romanţate, B. Iordan publica între 1959 şi 1961 trilogia *Zile şi nopţi în furtună,* dedicată lui Tudor Vladimirescu. Şi mai grăbit, I.D. Muşat tipărise, în 1951, *Răscoala iobagilor.* C. Ignătescu cultiva evocarea eroismului omului simplu în viziune baladesc-folclorică: *Mitruţ al Joldii* (I-II, 1953-l954). Bine orientat, ca întotdeauna, eseistul Mihnea Gheorghiu s-a hotărît să se ocupe de Dimitrie Cantemir, figură exemplară pentru ce ar fi trebuit să însemne relaţiile eterne româno-ruse: *Ucenicia cărturarului* (1955), *Tihna valurilor* (1958), reeditate cînd a fost nevoie (1958) sub un singur titlu: *Două ambasade.*

Cînd, la începutul anilor '60 şi în special după 1964, partidul s-a decis să mizeze pe cartea patriotismului şi valorile noastre naţionale au putut reintra treptat în circuit, autorii de evocări istorice, obligaţi atîta timp să ocolească subiectele cu conotaţii naţionaliste, au simţit că un vînt prielnic le suflă în pînze. Puteau acum să valorifice pasiunea românilor pentru tot ce fusese ocultat prin ucaz, să reia cultul eroilor neamului întrerupt sub ocupaţie sovietică şi înlocuit cu surogatul - fabricat de Agitprop - al eroilor comunişti.

Valorificarea efectelor propagandistice ale mişcării de redescoperire a identităţii naţionale intra în calculele tactice ale conducătorilor români, care se temeau că procesul de înnoire a liderilor comunişti europeni de către Hruşciov nu-i va ocoli nici pe ei. Cum ştim, cultul eroilor neamului s-a activat sau a fost ajutat să se activeze mai cu seamă în vremuri dificile pentru cetate. Cînd e vorba de propaganda comunistă, dificultatea acelor vremuri trebuia exagerată sau chiar provocată. Mitul patriei primejduite şi mitul eroilor salvatori îşi sporesc reciproc efectele şi cine mai bine decît scriitorii şi istoricii puteau să inducă starea de asediu şi senzaţia de perpetuă ameninţare răsăriteană?

Autorii de literatură cu subiect istoric şi istoricii au căpătat un loc privilegiat în ierarhia instrumentelor propagandei, ajutaţi şi de un public avid să-şi descopere trecutul şi să se simtă răzbunat pentru anii întregi de iubire obligatorie şi de mistificare istorică agresivă. Cine parcurge astăzi listele de cărţi apărute în perioada de pseudoliberalizare si de regăsire a sentimentelor patriotice (1964-l971) şi în cealaltă perioadă, cea a naţionalismului ceauşist (1971 -l989), remarcă fără efort excepţionala adaptare a scriitorului român de literatură istorică la schimbările de conţinut şi de imagine operate din timp în timp de secţiile specializate ale C.C. al P.C.R.

Lovitura de stat inițiată de rege și de armată la 23 august 1944 (pe care istoriografia de partid se căznea s-o transforme într-un act de legitimare istorică a partidului) a intrat și în atenția scriitorilor activiști. Ca să „rezolve" această chestiune nevralgică, s-au oferit numeroși condeieri cu reputație de documentariști, între care Haralamb Zincă *(A fost ora „H",* 1971) și Corneliu Leu *(Romanul unei zile mari,* 1979), scriitoraș specializat în diversiuni.

Cititorului, mulțumit să afle că varianta propagandistică mai veche a „eliberării" de către Armata Roșie era neadevărată, i se livra un alt adevăr pe sfert, o minciună mai mică și învelită în staniolul mîndriei naționale. Era luat în sprijin antisovietismul nostru profund care, după 1964, s-a putut din nou manifesta. S-a creat cu vremea convingerea că e preferabilă și, pînă la urmă, binevenită o minciună autohtonă (eventual patriotică) decît minciuna dușmanului. E posibil ca acestea să fi fost punctul de plecare și justificarea inițială a manifestărilor protocronice, devenite, cu vremea, ideologie protocronistă. In primele cărți închinate istoriei noastre — după desprinderea țării de sub tutela Moscovei -, se simțeau printre rînduri satisfacția revanșei, mîndria regăsirii demnității naționale, a miturilor și figurilor ilustre de domnitori. Se revizuiește viziunea rolleristă asupra mișcării lui Horea, asupra revoluției de la 1848, asupra războiului de independență și a reîntregirii statului național român, asupra primului război mondial.

Cel de-al doilea război mondial a rămas însă un subiect primejdios și dificil de abordat. Sovieticii erau sensibili la orice încercare de rescriere a istoriei, iar conducătorii români își datorau, oricum, cariera victoriei Armatei Roșii. Nici un prozator nu s-a încumetat să dărîme eșafodajul de clișee impuse în anii de început ai comunismului, cînd M. Sadoveanu scria *Mitrea Cocor* și Eusebiu Camilar *Negura.* Neviabile și confuze sînt paginile despre război publicate de Laurențiu Fulga *(Oameni fără glorie, Steaua bunei speranțe),* superficiale cele semnate de Eugen Barbu *(Incognito)* și Marin Preda *(Delirul).* Socotit un specialist în domeniu, Aurel Mihale (în trilogia *Focurile)* nu are puterea să nu amestece în această tragedie națională fermenții nocivi ai ideologiei de partid. Spre rușinea scriitorilor români, un eveniment cu consecințe apocaliptice a rămas neconsemnat și nu și-a găsit cartea pe măsură.

Voievozii din trecutul legendar sau din cel cronicăresc erau însă mult mai ușor de recuperat artistic. D. Almaș publică în 1963 *Vtnătoarea lui Dragos,* în 1966 *Fata de la Co:ia,* în 1966 *Mihai Viteazul,* în 1968 *Eroi au fost, eroi sînt încă,* în 1971 și 1975 *Frații Bicești (2* volume). Radu Boureanu compune biografia romanțată a prințului Cercel ***(Frumosulprincipe** Cercel,* 1978). Radu

Theodoru era, la începutul anilor '70, autorul cunoscut al unei cărți în două volume, *Brazdă şi paloş* (1954; 1956), dedicată vremurilor eroice ale lui Mihai Viteazul, descrise colorat şi în spiritul reconstitutiv al lui Walter Scott.

Domnitorii noştri -- atîta vreme tratați în manualele şcolare ca exponenți ai exploatării feudale - erau acum priviți de oficialități ca exemple de eroism şi spirit patriotic. Iar unii dintre ei, precum Mihai Viteazul, deveniseră figurile prevestitoare ale destinului marelui, adevăratului erou de epopee națională, Nicolae Ceauşescu. în codul epocii, a scrie despre Mihai Viteazul echivala cu a scrie despre conducător, şi Radu Theodoru, după ce a tipărit, în anul de foc 1968, *Strămoşii* şi *Vitejii,* două cărți cu mesaj patriotic, a reluat munca de reconstituire a epocii spectaculoase a lui Mihai, în stilul deja afirmat al Cîntării României. Cele patru volume ale romanului său - *Vulturul* - au apărut între 1971 şi 1974.

Literatura tolerată

Aspirația la adevăr

începutul procesului dificil de recucerire a adevărului (politic, istoric, social, moral)

Era firesc ca *adevărul* să reprezinte o obsesie (şi nu numai pentru scriitori) într-un regim al minciunii generalizate. Cîtă propagandă, atîta dorință de adevăr. Sau, cum se exprima un personaj al lui Kundera, „lupta omului împotriva puterii este lupta memoriei împotriva uitării". Această aspirație la adevăr (istoric, politic, social etc.) a dat naştere, după 1966, unei literaturi justițiare, de reconsiderare a trecutului falsificat si de dezvăluire a „racilelor" societății socialiste.

Noua politică inițiată la jumătatea anilor '60 a deschis un culoar îmbietor pentru scriitorii cu spirit civic. Va fi culoarul literaturii de mare şi imediat succes la public. L-au ales atît scriitorii de bună-credință şi cu un autentic spirit civic, cît şi cei care au dorit să cîştige uşor şi rapid simpatia unor cititori care, abrutizați de minciuna cotidiană a puterii, se lăsau mulțumiți şi cu fărîme de adevăr. El este culoarul care a favorizat impostura, gloria de două zile, urcările vertiginoase în top, verdictele precipitate şi, în genere, toate erorile, inconsecvențele şi confuziile pe care critica de întîmpinare — ea însăşi beneficiară, atunci, a unei aureole dilatate în mod nemeritat - ni le-a lăsat, după Revoluție, drept moştenire în veşnic litigiu.

Literatura pe care o publicau atunci scriitorii cu astfel de veleități prelua o parte din funcțiile unei prese cu adevărat libere, ale unei istoriografii care nu avea, în condițiile date, cum să meargă prea departe cu dezvăluirile, ale unei sociologii şi politologii ca şi inexistente.

Ca să poată strecura în țesătura textelor fie si un neînsemnat, un biet „adevăr" social sau politic, o mică aluzie sau o firavă observație deranjantă sau socotită a fi „prea tare" în legătură cu trecutul sau prezentul regimului, cu sănătatea lui deloc înfloritoare, cu starea de înstrăinare care ne marca tuturor destinul, chiar scriitorii de bună-credință şi cu personalitate de luptător au fost obligați să recurgă *\aformule defensive de protecție.*

Situația a fost de-a dreptul ingrată pentru cei ce se arătau preocupați de conflictul major al individului cu puterea si care considerau că este de datoria lor să lase o mărturie asupra stării de deznădejde a țării, să nu abdice de la rolul tradițional jucat de scriitor, acela de a fi o conştiință a națiunii în vremuri tulburi. Dacă voiau să aprofundeze, pe cît posibil, psihologia lui *homo sovieticus* (în varianta lui românească), să desfacă în componente şi să analizeze, atent si cu mijloace specifice literaturii, mecanismele teroriste ale puterii şi raportul complex al acesteia cu individul, scriitorii nu aveau la îndemînă prea multe soluții.

Primele dezvăluiri ale erorilor trecutului comunist. Apariția literaturii „obsedantului deceniu"

O soluție relativ simplă era să transfere trama narativă si situațiile conflictuale într-o etapă clasată a comunismului românesc sau - mizînd pe virtuțile analogiei - în istoria altor regimuri totalitare (fie ele de nuanță fascistă). Se profita, în felul acesta, chiar de concesia făcută scriitorilor de cenzură, de mult, în anii '50, si devenită astfel, de atunci, o regulă pentru toate etapele socialismului românesc: „Cu trecutul, da, puteți fi combativi!". „Trecutul" despre care se putea vorbi după 1965 era cel legat de regimul lui Gheorghiu-Dej şi de abuzurile acestuia, dezvăluite în cîteva plenare răsunătoare de noul secretar general, ocupat - ca orice secretar general comunist - cu făurirea cultului propriu prin coborîrea nimbului predecesorului.

Cu toate acestea, scriitorii - avertizați delicat, printre rînduri, de articolele criticilor de direcție - trebuiau să țină seama de faptul că toate cele întîmplate au avut loc, totuşi, în timpul unor prefaceri revoluționare, în vremea unui socialism incipient, cu acele defecțiuni de creştere si disfuncționalități inerente, nu-i aşa, schimbării din temelii a lumii, în mintea tuturor stăruia binecunoscuta, atunci, şi vicleana formulă confecționată la Kremlin spre a reîntări încrederea clătinată a intelectualilor de stingă din Europa:

„Uraganul primenitor al revoluției nu frînge numai uscăturile pădurii". Ea se alătura celorlalte binecunoscute comparații bune la toate, gata să astupe orice fisură a regimului şi să chezăşuiască toate crimele lui trecute şi viitoare.

în consecință, fiind la mijloc „racilele" unui trecut socialist, cît de radical ar fi fost, în intenție, demersul critic al scriitorilor, el nu putea, nu avea voie să pună în cauză esența regimului (economia centralizată şi puterea partidului unic). Cu sau fără voie, oricît de talentat ar fi fost prozatorul, oricît de complexă ar fi fost analiza psihologică şi de densă narațiunea lui, nu-ți poți reprima senzația că asişti la prestidigitația unui conformist mai mult sau mai puțin abil.

Printre primii scriitori care au profitat de şansa pe care o oferea conținutul demascator al plenarelor ceauşiste din anii 1966 şi 1967 a fost **Marin Preda,** care îşi putea spune păsul într-o chestiune care l-a obsedat continuu: tragedia satului românesc infestat pînă la ultimele celule de cancerul comunist, traumatizat de schimbările impuse cu tenacitate diabolică de cei care vedeau pînă şi în micul proprietar de pămînt un posibil viitor duşman de clasă.

în ***Moromotii II*** (1967), el surprinde în tuşe aspre, naturaliste, imposibile cu doar cîțiva ani înainte, deruta dramatică a satului în timpul sinistrei campanii a cotelor obligatorii şi a colectivizării forțate. Excepționala figură centrală a volumului I al *Mowmeților,* contemplativul, socraticul, ironicul Ilie Moromete s-a declasat, şi-a pierdut farmecul şi a devenit, ca toată lum#a în carte şi în socialism, un simplu figurant într-o sarabandă de evenimente care îl depăşesc. Exponentul noului e fiul său, Niculae Moromete - acum activist, instructor raional, devotat ideilor socialismului, cinstit în intenții, dar derutat el însuşi de caracterul terorist al regimului. E incapabil să-şi constituie o conduită fermă, pe placul „avangardei clasei muncitoare", adică să fie un instrument orb, fără probleme de conştiință, fapt pentru care e şi scos din activul de partid, care avea nevoie de executanți abjecți şi fără scrupule.

în această epopee neagră, sătenii constituie un fundal de figuranți cărora nu le-a dispărut cu totul capacitatea, milenar perfecționată, de disimulare, de rezistență înverşunată. Dar, de această dată, simțeau că se află în fața unor duşmani implacabili, vicleni şi mai tenaci decît ei si care, pe deasupra, erau recrutați chiar din rîndurile rudelor (sărăntocii satului, cu complexe şi dor obscur de răzbunare) ori dintre copiii lor, pervertiți si înrăiți de mecanismul puterii.

Cartea apărută cu un deceniu înainte *(Moromeții* I) va putea fi înțeleasă dintr-o altă perspectivă. Veritabila dramă a lui Moromete, a „celui din urmă țăran", abia acum se desăvîrşeşte, iar întîmplările care-i erodaseră autoritatea în familie şi-i adumbriseră viața se dovedesc o biată anticipare, o anemică

prefigurare a ceea ce s-a dezlănţuit nimicitor asupra sa, a satului, a moralei acestuia şi a întregii spiritualităţi rurale în anii comunismului. Dintr-un tărîrn al stabilităţii şi al rezistenţei în faţa agresiunii istoriei, satul a devenit un spaţiu la fel de vulnerabil ca acela al oraşului (miticul loc al pierzaniei).

Moromeţii U trage cortina peste o lume care dispare. Moromete îşi pierde disponibilitatea contemplativă, voluptatea înscenărilor comice, a ironiei totale şi intră, ca o păpuşă inertă de iarmaroc, manipuiată de altcineva, în istorie, o istorie confuză, dar ameninţătoare, reprezentată - simbolic - chiar de fiul său. El nu-şi poate proteja independenţa şi gratuitatea (sau măcar iluzia ei) în faţa „vicleniilor istoriei" (de care vorbeşte Preda în *Imposibila întoarcere).*

Deşi ţăran şi „exponent al unei clase", Moromete reprezintă, în fond, chiar spiritul independent, inapt de compromisuri şi plieri, care (ca şi acela din lumea intelectualităţii) nu poate supravieţui în comunism. El se clatină şi pînă la urmă dispare. Tocmai momentul acesta al derutei şi al eşuării încercării de adaptare (care creează condiţia psihologică a prăbuşirii oricărei fiinţe cu adevărat excepţionale) e surprins în cartea lui Preda din 1967.

Interesant e faptul că imaginile reziduale ale lecturii (mai mult sau mai puţin îndepărtate) a primului volum potenţează aura tragică a acestui rege Lear al cîmpiei danubiene. El este, în comunism, aburul fantomatic al celui de altădată. Prestigiul lui în sat s-a stins cu totul, feciorii şi nevasta l-au părăsit şi, în cel mai bun caz, îl ignoră, nimeni nu-i mai bagă în seamă ironiile, sarcasmul şi micile farse care făceau odinioară deliciul sătenilor. I se întoarce vorba de fitecine şi el este acum cel luat peste picior. Constrîns de presiunea insuportabilă a cotelor şi de sărăcie, îşi calcă pe suflet si solicită bani, uluit de gestul pe care niciodată, pe vremuri, nu l-ar fi făcut, fiului Niculae, activistul de astăzi, pe care mai ieri nu-l ajutase să se ducă la carte.

Cu Niculae în postura lui de reprezentant al unui alt mod de viaţă se confruntă, de fapt, el tot timpul în zecile de pagini de dialog direct sau imaginar care alcătuiesc o structură dramatică acestei cărţi. Astfel, cu tatăl şi frul veşnic în dispută, romanul poate fi privit ca o ambiţioasă punere în scenă a unui mişcător conflict de generaţii, care e, în acelaşi timp, unul social, politic şi istoric.

Pînă în 1989, interpreţii romanului ştiau cu voioasă certitudine care dintre Morometi se iluziona. Celor ce recitesc astăzi volumul, frazele lui Ilie Moromete nu li se mai par vorbele năuce ale profetului unei cauze cu totul pierdute: „Pînă în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce s-o alege din el! (…) Că tu vii să-mi spui că noi sîntem ultimii ţărani de pe lume si că trebuie să dispărem. Si de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?".

Oricît de buruienoase şi antipatic-persuasive, cărţile lui **Ion Lăncrănjan** nu pot fi eludate de cel ce se ocupă de felul cum a fost rescrisă, după 1964, istoria „obsedantului deceniu". Prozatorul acesta este printre primii care refuză trecutul ideologizat de literatura de partid şi printre puţinii care o fac nu din oportunism, ci dintr-un impuls de limpezire morală specific mediocrilor munciţi de principii.

Reluînd o nuvelă mai veche, romanul ***CordoVănii*** (1963) face, prin vocea ţăranului Lae Cordovan, cronica întîmplărilor tragice prin care a trecut un sat românesc (Dunga-de-Sus) după război. Titlul indică faptul că la centru se află o istorie de grup social. E vorba de familia unui flăcău „rădăcinos", dar, în fond, sensibil, a cărui întoarcere din război ^nemaiaşteptată de rude) dă naştere mult prea cunoscutelor înfruntări demente pentru moştenire. Duşmăniile năprasnice care se ivesc în propria familie sub blestemul rebrenian al pămîntului, scenele de instinctualitate dezlănţuită acoperă epic o mare parte din carte, dîndu-i o anume vivacitate, în pofida numeroaselor digresiuni şi a stilului clişeizat şi jurnalistic în care se exprimă personajul narator-comentator.

La aproape un deceniu de la apariţia *Moromeţilor* /, un alt scriitor surprinde eşecul absolut al individualismului ţărănesc, care sucombă nu în faţa noilor relaţii capitaliste (greu, dar nu imposibil de asimilat de societatea noastră încă patriarhală în preajma războiului), ci în faţa unui taifun cu adevărat devastator: colectivizarea forţată.

De la sfîrşitul războiului, mai precis de la vicleana reformă agrară din 1945 pînă în ziua în care eroul-narator semnează cererea de intrare în GAC, au loc atîtea evenimente şi atîtea prăbuşiri sufleteşti în familia Cordovanilor, încît tensiunea care se acumulase îşi cerea o rezolvare pe măsura vremurilor noi. în stilul literaturii anilor '50, ea nu putea veni decît o dată cu semnătura cu pricina. Dramatizarea istoriei Cordovanilor e un artificiu retoric ce ar putea să pară nevinovat, dar care are în spate un paragraf uşor de recunoscut din propaganda de partid care anunţa sfîrşitul răului în lume o dată cu intrarea clasei ţărăneşti în paradis — paradisul „colectivei".

Ediţiile succesive revizuite (din 1967 şi din 1972) ale romanului reintroduc pasaje cenzurate în 1963 şi reinterpretează conflictul ţărănimii cu autorităţile dejiste. Ele sînt expresia efortului de adaptare la noile indicaţii de partid şi la replicile din ce în ce mai îndrăzneţe date de contraţi prozei realist-socialiste cu ţărani.

Primele încercări de dezvăluire a caracterului nociv al prezentului ceauşist; dificultăţi, stratageme, concesii.

Revelarea (prin recurs la alegorie sau parabolă) a mecanismelor puterii absolute

Ca să îndestuleze foamea de adevăr a cititorilor *(vocaţia veridicului şi a informării)* fără a se simţi avertizaţi mereu de luminiţa roşie a unor tabuuri, scriitorii mai aveau la dispoziţie o altă soluţie. Ei s-au simţit împinşi să se refugieze, nu de puţine ori, într-o perioadă şi mai îndepărtată din istorie, una în care atmosfera, tensiunea socială, traiul oamenilor, raportul lor cu puterea, psihologiile conducătorilor şi ale supuşilor să semene întrucîtva cu cele din comunism.

Şi cu care epocă era în măsură comunismul dîmboviţean să rezoneze mai convingător şi mai clar aluziv decît cu secolul fanarioţilor? Din acele vremuri neobişnuite şi tragice era la îndemînă să recrutezi personaje, conflicte şi subiecte „cu trimitere".

Sedus de secolul complex şi atroce al domniilor fanariote, ca şi de jocul înmulţirii seriilor de analogii pe care şi-l putea oferi, **Eugen Barbu** adună în romanul ***PrincepelB*** (1969) toate acele date care, alcătuind sinteza unei cîrmuiri din secolul al XVIII-lea, vorbesc, în fond, despre însîngeratul şi samavolnicul nostru secol totalitar. Iată un conspect de fapte care îndreptăţesc analogia:

Tiran „luminat" - ca, vai!, mai toţi tiranii lumii acesteia-, „principele" instaurează domnia fricii, a linguşirii, a delaţiunii şi a iscoadelor, împînzind ţara, „spuitorii la agie", „ficlenii" se folosesc, ca „să scoată pînă şi adevărul din neadevăr", de „soaţe şi ibovnice" şi de prietenii cei mai buni, „căznindu-i, ameninţîndu-i în toate chipurile şi ducîndu-i, la nevoie cu bătăi de bice", într-un loc tăinuit, spre a-i pierde. Pentru a preîntîmpina răzvrătirile, iscoade „se iviseră pretutindeni, în cancelarii, în odăile de taină, în spătării, unde îi aşteptau ospeţe luminate, şi chiar în aşternut". Unde întorci privirea, nu vezi decît cortegii de calamităţi, abuzuri si acte domneşti scelerate, crime, torturi, cruzimi neînchipuite, nesfîrsite chiolhanuri urmate de orgii sexuale, ceremonii peste ceremonii - reluate fără noimă, mereu şi mereu, în timp ce sărăcia se lăţeşte neliniştitor în jur.

Consiliat de un sfetnic de taină, nelipsitul rînduitor de şoapte şi întocmitor de destine, cîrmuitorul, „magnificul", „strălucitul", „divinul" - cum îl numea corul adulatorilor - se gîndeste, cuprins de megalomanie, să înalţe, spre gloria sa, construcţii mărețe cu ajutorul bogăţiei pădurilor, apelor şi pămîntului ţării.

Sub teroarea pe care o exercită, poporul s-a ticăloşit, demnitatea şi onoarea au dispărut cu totul („Tot ce a fost cinstit în ţara asta zace în beciuri"). Stăpîne pe veci par să fi rămas doar minciuna şi cinismul („Gura mea - zice Princepele - fată minciuni fără sfială, cu o mînă mîngîi şi cu alta retez capete"). Gura Princepelui rosteşte şi o frază pe care orice conducător marxist al secolului nostru a spus-o sau ar fi putut-o spune măcar o dată: „Mitropolitul mă binecuvîntă şi mă numeşte în faţa mulţimii cel mai mare prieten al acestui norod, eu îl jupoi şi el se roagă pentru sănătatea mea".

Publicînd romanul înainte ca domnia lui Nicolae Ceauşescu să capete caracteristici fanariote si să poarte toate semnele tiraniei, Eugen Barbu proba nu atît posedarea unor aptitudini premonitorii, cît putinţa scriitoricească de a dezvolta cu imaginaţia, din aproape în aproape, premisele unui model anume de autoritarism politic. Dar să stăruim puţin asupra cărţii şi să o analizăm cu ochii cititorilor de astăzi.

Cititorii de ieri cît de cît familiarizaţi cu conflictele lumii scriitoriceşti au identificat cu uşurinţă în cîteva locuri din roman şi pe adversarii lui Eugen Barbu, pe care, în „Infernul" lui, romancierul îi pune să se împărtăşească şi să se boteze în fecale. Şi în alte privinţe, *Princepele* părea, în 1969 - ca şi *Scrinul negru* la vremea lui -, un roman istoric cu „cheie" şi cu poliţe de plătit. Prin trecerea timpului, aspectul acesta care cobora întrucîtva valoarea prozei ca ficţiune şi basm liric şi-a pierdut importanţa, dar, în anul apariţiei cărţii, el a accentuat senzaţia cititorului că se află în faţa unei mari construcţii aluzive şi că trebuie să caute raportările şi să citească printre rînduri, chiar dacă se simte fascinat de atmosfera cărţii şi de farmecul scriiturii.

înrîuriţi de Orwell şi de lectura unor utopii negative, sîntem înclinaţi astăzi să vedem în *Princepele o* parabolă politică si o meditaţie asupra exercitării puterii într-o lume balcanică guvernată de inerţie şi de moravurile specifice. Numai că, după cîţiva ani de oribilă tranziţie postrevoluţionară, sîntem şi mai tentaţi să spunem că fanariotismul de care vorbeşte cartea nu este un fenomen cu limite istorice, ci numele stării noastre de fapt.

Eugen Barbu vorbeşte, în fond, de specificul naţional, de esenţa românismului - felul nostru de a fi ce pare imposibil de schimbat - pusă, doar pusă în evidenţă şi consacrată de autoritarismul unei puteri perverse ce seamănă

întrucîtva cu aceea impusă țării de P.C.R., cu ajutorul străinului atotputernic, al elementelor alogene din interior şi al poporului român însuşi. O conducere politică exercitată în felul celei exercitate în roman si a celei din socialism sporeşte nevolnicia neamului, îi accentuează slăbiciunile morale, consolidează sentimentul neputinței şi fatalității.

Şi structura circulară a cărții ne obligă să ne gîndim la faptul că pe aceste meleaguri răsăritene nimic nu poate propăşi si că în veci aceleaşi roluri istorice vor fi jucate, în alte veşminte, de alte si alte ipochimene care vor avea acelaşi soi de inițiative cu aceleaşi urmări: eterna şi fascinanta Românie.

Aşadar, să nu rămînem dependenți de analogia cu o anumită epocă aberantă, mai veche sau mai nouă, şi să reconsiderăm romanul din perspectiva sintezei sociologice, etice şi politice pe care o realizează cu cinism vizionar autorul. El ne vorbeşte întîi de toate despre un factor - puterea - la care am avut timp (lunga domnie a lui Ceauşescu) să medităm, verificîndu-i determinarea, creşterea ei de nestăvilit şi consecințele ei devastatoare.

Principele a căpătat puterea pentru că ştia mai bine decît alții resorturile şi mecanismele funcționării ei. A dorit-o ca pe o femeie şi a avut-o. A vrut puterea pentru putere şi, indiferent la dinamica şi răspunsurile ei, la ce ar putea zidi cu ajutorul ei, se simte atins de melancolie. E ostenit de lungul drum de intrigi de la Fanar şi de exercitarea brutală, în spiritul tradiției, a prerogativelor, de făptuirea răului si răspîndirea terorii ca probă a forței şi omnipotenței:

„Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi tot trăncăni m-a ostenit, nu am ce face cu ea. Sînt melancolic. Am dorit-o mult şi am avut-o. Am abuzat. Poate nu ştii ce sînt capitulațiile față de Sultan, poate nu ştii că am dezrădăcinat tot ce semăna în țara asta cu dragostea față de pămîntul ei. Nenorociții ăştia nu mai ştiu ce sînt aceia strămoşi, i-am corupt, i-am învățat să fure, nu au o armată a lor, am tocmit mercenari tocmai ca să-i învăț să mă ştie de frică. Ce vrei să mai fac decît ticăloşia asta de a-i sili să-şi uite limba? îmi vorbeşti de o muncă în spirit. Află că i-am surupat şi în spirit. Din şapte cuvinte, trei sînt greceşti şi două turceşti, ce mai rămîne? Popii cîntă psalmii în limba mamei mele şi-a mea. I-am lipsit de simțul militar ca să pot să-i stăpînesc. Ei mai bine beau decît să se bată şi i-am învățat că asta e o virtute. A contempla, nu a face! Cunoşti un pact mai frumos cu diavolul decît acesta? Nătîngii trag pe gît holercă si cred că au dobîndit mîntuirea. Acest neam l-am visat prăbuşit în beții şi în neputință şi-l voi avea, pentru că-mi fac datoria față de-al meu. (…) Tara, sau ceea ce numim noi țară, este coruptă pînă în măduva oaselor. (...) Nimeni nu mai are aici nevoie de cinste. Ea ar fi ca holera, ca ciuma, ca ducă-se pe pustii. Am corupt şi banii, i-am făcut de nemica, lucrez cu parale turceşti si

greceşti, îi învăţ pe hoţi să strîngă lire, nu crăiţari, să ascundă tot ceea ce eu le voi fura odată şi-odată. (...) Am cîţiva grămătici, dar ăştia sînt plicticoşi şi compilatori. Cînd mă supără cîte unul îl pun să latre cum face clinele şi el latră. Nu cunosc speţă mai laşă şi mai gata să lingă unde a scuipat. Cică trăiesc din trîndăvie ca să poată gîndi. Pentru ei, eu gîndesc. Şi-asta ajunge!".

Om cultivat şi fin, Princepele nici măcar nu-şi urăşte supuşii şi ceea ce emană şi răspîndeşte domnia lui - corupţia, nedreptatea, minciuna, „surparea în spirit", lăcomia, deznădejdea, pierderea identităţii şi a conştiinţei de neam - nu-l individualizează: sînt actele, ca să zicem aşa, normale, lesnicioase şi fireşti ale instinctului de dominare, ale puterii care, ca orice putere, este malignă, fiind o ipostază comună a Răului.

Devenit consilier intim al domnului după ce trecuse pe la curţile europene, messer Ottaviano - italianul astrolog, alchimist, cabalist şi iniţiat în Marea Tradiţie a Ştiinţelor Oculte, ins dedat perversiunilor şi viciilor inteligenţei reci - înţelege să-l convertească la o viziune mai subtilă asupra puterii, în rol de element indispensabil al unui cuplu pasional (ce aminteşte de nunta alchimică), messerul vrea să facă din domn nu un tiran oarecare, ci unul irepetabil, dotat cu simţul măreţiei Răului şi cu o anumită, teribilă filozofie a puterii, inspirată parţial din *Principele* lui Machiavelli. Ca principiu fertilizant şi catalitic în această lucrare „alchimică", messerul îl ajută pe domn să urce pe o altă treaptă de iniţiere în ştiinţa cîrmuirii.

Nu de exercitarea instinctuală, haotică a puterii (care îl duce la „melanholie"), ci de un exerciţiu demonic de mare anvergură, întemeiat pe indiferenţa la efectul faptei, pe devierea oricărei logici a demersului politic, prin reacţia paradoxală prin care binele e întîmpinat cu rău şi răul cu bine, pe acţiunea constantă împotriva firescului şi a bunului-simţ, pe provocarea neîntreruptă a norodului şi boierimii prin împingerea fără orice scrupul a graniţelor suportabilităţii. Cu alte cuvinte, Ottaviano îl instruieşte în „invertirea" absolută pe „princepe": „Gîndeşte-te ce frumos ar fi să-i torturezi pentru ceea ce nu au făcut, să-i pui să se urască. Ce dovadă a forţei! Strică-i pe prieteni cu cei mai buni prieteni ai lor, asta e o operă".

Ca şi cum le-ar fi avut în el însuşi şi le-ar fi ignorat, Domnul prinde repede lecţiile „ideologice" ale messerului, dîndu-le concreteţe şi punîndu-le în practică cu un adaos de aluzie istorică şi de rafinament estetic, îşi investeşte calul cu funcţia vel-vistiemicului trădător Dudescu, preferind să-l „ruşineze" şi Pe acesta si pe ceilalţi boieri divaniţi obligaţi să-l firitisească pe noul demnitar, care în timpul ăsta se balegă, „stropşindu-i în hazul mut al Domnitorului".

Negustorii vor fi siliți să renunțe în scris la propria avere, în timp ce mulțimii i se inculcă prin zvonuri (secția de legende de mai tîrziu) convingerea că „principele îi despoaie pe cei avuți şi că face o dreptate cum nu s-a mai văzut".

Contrar tradiției ctitoriilor româneşti mărunte şi în pofida sărăciei țării, consiliat de occidentalul său sfetnic de taină, principele începe o construcție monumentală destinată (cu consecința falimentarii resurselor naturale şi a sleirii finanțelor) să-i perpetueze numele si gloria. *Opera magna* a guvernării capătă, prin sugestiile messerului, o perspectivă impunătoare, devine o cale magnifică, irepetabilă spre desăvîrsire. Ea este pe potriva acelui *ce* sublim spre care tînjea sufletul posomorît al Principelui.

Frica se arată a fi singura lege şi singurul instrument ale unei astfel de stăpîniri care se va strădui să-i umilească zi de zi pe toți - bogați sau săraci, cetățeni buni sau răi - în aceeaşi măsură. Pedepsele sînt atît de severe încît instaurează sentimentul neputinței şi al deznădejdii. Prin calomnie, intrigă şi viclenie (astăzi am zice, gîndindu-ne la ultimii ani ai domniei lui Ceauşescu, prin diversiune), este dusă la ruină dreapta judecată a oamenilor. Fermecătorul Ottaviano îi va cîstiga pe toți cu mari promisiuni (iluzia, nelipsita iluzie a fabricării aurului), îi va corupe în spirit şi va strica metodic tot ce mai rămăsese nestricat în secolul fanariot.

în rău sau în bine trebuia atins sublimul şi incomparabilul. O „operă" care a atins rîvnita magnificență a fost organizarea de către messer şi Principe a serbării de la Mogoşoaia. Pentru oamenii obişnuiți, ea a fost o feerie extravagantă si un carnaval păgîn, cu explozii de vicii spurcate si cu dovezi de lux scandalos, iar pentru cei doi inițiați, poarta intrării în sabatul generalizat, momentul de la care totul a devenit posibil si orice stavilă morală a căzut.

Odată atins acest moment absolut cînd ideea s-a întrupat, cînd s-a dovedit că opera de alchimie politică închipuită de messer şi înfăptuită de Principe în athanorul politic s-a putut zămisli, pentru o clipă (exact ca o nălucire alchimică), creatorii experimentului se simt degajați de misiunea lor şi de elementele de decor folosite. Componentele reacției alchimice îşi împrumută trăsăturile, trec unele în altele. Ottaviano se „melanholizează", iar principele e gata convertit acum la cinismul absolut şi creator al messerului. Acuzat de infidelitate si obosit de strădania lucrării sale în spirit, Ottaviano se lasă pedepsit de Principele care se va arăta la fel de indiferent ca şi el față de tot ce se întîmplă în jur şi față de propria - prevăzută - moarte.

Dar nu trebuie să uităm că ei sînt, în fond, veniții din afară, sînt străinii care vor să edifice o societate şi un organism al puterii opus modelului păgîn al locului, întemeiat pe pornirea instinctuală si obscură de gloată si de dezor-

dine. Rolul pe care li l-a acordat prozatorul este acela de a demonstra faptul că, în condițiile unui regim autoritar şi unei terori totale si pe fondul fanariotismului nostru funciar, se poate orice, că experiențele cele mai năstruşnice au şansa să fie duse la capăt, că limitele suportabilității pot fi împinse oricît.

însă, prin soarta pe care le-o hărăzeşte celor doi protagonişti ai înnoirii (şi, într-un fel, ai progresului, ai edificării în spirit occidental, ai gloriei şi faimei istorice), tot el, scriitorul, confirmă faptul că pe termen lung astfel de inițiative se pierd, înfrînte de inerțiile mediului politic şi moral românesc şi de filozofia noastră de viață. Ba mai mult, că aici, în veşnicul nostru Fanar, unde adevărații stăpîni sînt dezastrul (ciuma) şi gloata, ideile se transformă în propria lor parodie.

Dezordinea sau, mai bine zis, „ordinea răsăriteană" triumfă, iar efectul acestei victorii a haosului este intrarea în deriziune a tuturor posibilelor inițiative politice: „Si aflînd sandaliii şi milogii de la Curtea Arsă că au mîncat crinii pe domn şi s-au dus puterea lui şi-a alor săi au năvălit în palat şi-au luat tuiurile şi în frunte cu Malamos Bozagiul au jefuit ce au mai găsit pren încăperi, după care au venit în uliță, cu mari strigăte. Iar Malamos au fost urcat pe un măgar cu capul la coada lui şi i-au pus cioclii si craii de Curtea-Veche cabanița domnului şi cuca şi teberul la sold si l-au petrecut pe podul Mogoşoaiei cu cîntece şi strigăte, bătîndu-l cu ciomegele şi cu tuiurile, dînd larmă: - Trăiască Malamos, împăratul bazagiilor! Să trăiască Domnul nostru!, spre rîsul întregului Bucuresci".

Nicolae lorga (în *Istoria Bucureştilor)* şi Dionisie Fotino (în *Istoria generală a Daciei)* confirmă ivirea pe ulițele mizerabile ale capitalei, după moartea lui Alexandru Şuțu (1802), a unui Malamos „bocceagiul" care, călare pe un măgar si purtînd cabanița şi cucă, a fost proclamat domn de către cerşetorii de la Curtea Veche, în trecere fie spus, nu este singurul episod istoric real intrat în creuzetul sintezei lui Eugen Barbu. Principele însuşi pare a f i o combinație de Alexandru Ipsilante, Constantin Hangerli şi Nicolae Mavrogheni, întrucît pot fi identificate în text - repovestite sau reproduse - evenimente si amănunte aparținînd domniilor acestora (consemnate de cronica lui Dionisie Eclesiarhul, dar şi de cronicile rimate). Contează, însă, se înțelege, spiritul acestei sinteze si puterea de definire si de generalizare a acestei parabole.

Atît de coerentă este această construcție aluzivă obținută prin aglutinare istorică şi prin dezvoltarea din aproape în aproape a unui model mental de putere, încît pînă şi nereuşitele artistice contribuie, involuntar, la senzația că ne aflăm în fata unei oglinzi dezvăluitoare pentru noi, românii.

în carte există un personaj - loan Valahul - care ar fi destinat să fie reprezentantul modului de gîndire autohton, al înțelepciunii pămîntului, al onoarei unui popor prea adesea umilit, al rezistenței morale în fața violenței puterii străinilor, a „vitregiilor istoriei" etc. Cultura acestui alcătuitor de/o/efe este însă elementară, iar filozofia lui, hrănită din cîteva - puține - precepte biblice, e săracă şi nu poate face față competiției cu aceea a messerului. Modestă este şi prestația celorlalți cărturari băştinaşi care ar trebui să fie exponenții spiritualității poporului si care sînt mai curînd simple caricaturi a ceea ce ar fi cazul să fie un intelectual. Creațiile lor - artisticeşte firave şi neinteresante - nu-l impresionează pe rafinatul Princepe grec, cum nu-l încîntă nici cele cîteva opere de artă tipografică ce i se pun sub ochi la Horezi.

Comentatorii de odinioară ai cărții au reproşat autorului spargerea „echilibrului ideologic al cărții" (E. Simion) prin caracterul episodic şi convențional al prezenței „vocii" pămîntului. Dar astăzi, cînd ştim bine că rezistența intelectualității româneşti la presiunile şi vicleniile regimului comunist a fost cu totul nesemnificativă, sîntem înclinați să îi dăm dreptate cinicului autor, care nu a reuşit să se mistifice patriotic de dragul echilibrului artistic şi al unei necesare contraponderi ideologice.

De altfel, concluziile (sugerate) ale cărții sînt, în ce priveşte destinul nostru ca popor şi în ce priveşte soarta țării, profund sceptice. Evenimentele care au urmat anului apariției cărții au confirmat în bună parte intuițiile prozatorului şi capacitatea de absorbție a parabolei lui. S-a dovedit în timp, prin domnia aberantă a „cîrmaciului", că, pe fondul de sărăcie manipuiată şi de spaimă generală, se poate experimenta orice extravaganță şi poți da pentru o vreme trup - un trup de homuncul - unei ideologii de eprubetă.

S-a mai dovedit, apoi, că orice idee şi orice întreprindere (rea sau bună fie ea) se relativizează sau se preschimbă în reversul ei într-un mediu social şi intelectual care nu cunoaşte rigoarea şi consecvența şi că, porniți pe drumul Occidentului, ne trezim invariabil pe aceeaşi cărare nesigură şi în aceeaşi văgăună răsăriteană.

Cartea lui Eugen Barbu ne lasă să înțelegem că pe aceste locuri vor triumfa mereu spiritul superstițios-păgîn, miasmele, psihologia de gloată, colcăiala morală şi rîsul care desființează, căci aparținem unui popor corupt pînă în adîncurile ființei lui şi care nu va putea fi convins că se va schimba vreodată ceva în destinul Iui ori că nu tot ce se întîmplă se hotărăşte în afară şi de către alții.

Stilul acestui roman somptuos atenuează aluzivitatea şocantă a cărții. El exploatează, ca si *Craii de Curtea Veche,* ideea de splendoare a viciului şi de rafinament al decadentei, o idee estetică în măsură să ne fascineze mereu.

pentru că noi, românii, găsim în tipul acesta de răsfăţ artistic şi farmec diavolesc o răscumpărare pentru starea noastră de fapt. O sinteză este şi lexicul cărţii, selectat nu cu pedanterie (sînt destule gafe şi sensuri greşite), cît cu inteligenţă stilistică (din arhaisme şi neologisme deopotrivă), pentru a se evita situarea prea exactă în timp a acţiunii.

în *Săptămîna nebunilor* (1981) te întîmpină aceleaşi decoruri decadente, aceeaşi atmosferă de sfîrşit de lume din *Princepele* şi te seduce acelaşi stil al melancoliei si al destrămării deprins din crepuscularul Mateiu Caragiale şi adîncit prin Mărquez: „Mereu obscuritatea lividă a zilelor goale, fie iama, fie vară, culoarea ternă a aerului saturat de prav sau de o uscăciune care-l îngheţa; focurile cele mai mari nemaiajungînd răcelii din oasele îui şi, mai ales, lihtisului, boala Orientului, acel gol fără saţiu în care intri si de unde nu mai reuşeşti să ieşi, turburea stare de aşteptare, fără mişcare, fără gînduri, numai o supravieţuire dureroasă în care se rupeau nişte văluri şi se trezea mereu în trecutul pe care-l ura, dar de care nu se putea dezbăra".

Un personaj atins de lihtis şi care aduce întrucîtva cu Princepele - beizadea Hrisant Hrisoscelu - visează să uimească si să seducă Bucurestiul punînd la cale o „săptămînă a nebunilor", o orgie generalizată cu rafinamente si extravaganţe care să împingă în ruină oraşul si pe bogaţii lui. El vine din Veneţia, unde trăise în dezmăţ şi lux si unde isprăvise în cîţiva ani banii Eterici, bîntuit de fantasmele puterii, închipuindu-se, alături de iubita lui Herula, împărat al Bizanţului renăscut.

Cartea e în întregime visul de răzbunare al unui învins scufundat în nepăsare si inacţiune si care îşi consumă exerciţiul puterii în imaginaţie si mistificare, rememorîndu-şi, cu sumbră nostalgie şi la nesfîrşit, trecutul veneţian înnobilat de iubirea Herulei, o iubire sporită de spaima oricînd posibilei apariţii neiertătoare a Trimisului Eterici.

Cele două romane se completează, vorbind, în fond, despre aceleaşi lucruri: mecanismul psihologic al puterii şi deşertăciunea ei.

Dezvăluirea tarelor societății socialiste. Literatura înstrăinării. Problematica omului şi a opțiunii morale în comunism

Stavilele cenzurii deveneau şi mai mari dacă, pe culoarul pe care avansau nu fără dificultăți, scriitorilor le trecea prin minte să se ocupe şi de prezentul propriu-zis, de prezentul-prezent. Nici nu putea fi vorba, cum am mai spus, ca structura regimului socialist (purtînd, de acum, pecetea lui Ceauşescu) să fie pusă în cauză.

Cum simplele accente critice minore, de care erau în stare şi abilii sprijinitori prin scris ai regimului (activişti ai scrisului din categoria lui Corneliu Leu, Platon Pardău şi D. Popescu), nu-i puteau mulțumi pe veritabilii prozatori, aceştia au deschis o lungă şi epuizantă bătălie cu „organele" pentru fiecare pagină nemincinoasă despre destinul omului în comunism.

Şi, fireşte, şi-au luat cîteva măsuri de protecție pentru ca textele să treacă de cele cîteva baraje care înlocuiau, cu deplină eficacitate, cenzura oficial desființată. Ce a rămas din această înfruntare de forțe afirmative şi prohibitive este tot ce s-a putut face în numele adevărului.

Limitele binecunoscute şi duşmanii corect reperați au făcut ca schemele tactice, o dată constituite, să fie prezente mereu în minte, pe tot parcursul funcționării gîndirii producătoare. Oricît de ingenioase, ele au molipsit de schematism narativ prozele care au căpătat, astfel, un curs oarecum previzibil. Confruntîndu-şi personajul-cheie (de regulă, un om de mare probitate morală, risipitor de energii pozitive, capabil de angajare totală si de gesturi sublime) cu barbaria socialismului, prozatorul îl ajută să intre în criză şi să ajungă la acel moment crucial al vieții care presupune o reevaluare decisivă a datelor ei. Niciodată, însă, nu-l va lăsa să se radicalizeze, să se revolte şi să devină un duşman neînduplecat al orînduirii care duce la o atît de gravă înstrăinare a individului.

Fie va găsi în biografia eroului, în starea lui sufletească de moment, în temperamentul si psihicul său elemente care să sugereze şi o explicație strict subiectivă pentru modul lui „neprincipial" de a gîndi, fie îi va oferi o cale, netulburală politic, de ieşire din criză şi de reechilibrare sufletească, fie va „descoperi" printre cei de partea cealaltă a baricadei oameni ai puterii cu potențial uman (activişti şi securişti de treabă).

Constituit din ampla confesiune a unui electrician, romanul ***Intrusul*** (1968) îi oferă lui **Marin Preda** ocazia de a se situa încă o dată în răspăr faţă de fondul de idei al tezelor oficiale şi de a da o replică zdrobitoare atît literaturii idilice şi simplificatoare consacrate vieţii constructorilor de pe noile şantiere, cît şi ideii de eroism socialist.

Salvarea eroică a unui muncitor căzut într-o cisternă are drept consecinţă desfigurarea şi destrămarea sufletească a electricianului Călin Surupăceanu. Acesta este pus, astfel, în situaţia să-şi regîndească destinul şi să vadă - cu acuitatea pe care însingurarea o amplifică dramatic - oribila evoluţie a „umanităţii" socialiste şi impostura ei funciară.

Dar, în afară de analiza neiertătoare, minuţioasă, îndrăzneaţă pe care o face acelor vremuri mincinoase, de necontenita problematizare la care îşi supune circumstanţele şi motivul propriei posturi tragice, de voluptatea cu care se culpabilizează, lui Călin Surupăceanu nu-i stă în putere să înfăptuiască nimic altceva. Poate doar să viseze la o lume mai bună, căci mintea lui iniţiază utopia unei insule fericite în care el, noul Adam, va face să se ivească o nouă umanitate.

Era aceasta un fel de „revoltă în genunchi", asemănătoare aceleia incriminate de critica marxistă atunci cînd vorbea, în primul deceniu socialist, de limitele literaturii realiste scrise de prozatorii care n-au putut profita de,>,geniala învăţătură marxist-leninistă".

Decepţionat de sinistra realitate a „celei mai drepte societăţi", înfiorat de practicile imorale, violente si rudimentare ale partidului, „străin de ce-a ieşit" şi de monştrii pe care i-a scos la iveală regimul fericirii obligatorii, activistul Niculae Moromete din ***Marele Singuratic*** (1972) cade într-o lungă apatie presărată de regrete si întreruptă de lungi procese de conştiinţă.

Regula consecvenţei şi logica narativă l-ar fi constrîns pe Marin Preda să-l facă pe acest personaj demn şi cinstit să meargă mai departe, dacă nu spre fapta răscumpărătoare, măcar spre o ruptură deplină cu idealul tinereţii. Ceea ce se întîmplă, însă, nu e ceea ce trebuia să se întîmple.

Autorul sau numai cenzura, redevenită agresivă după 1971, sau, şi mai sigur, autorul împreună cu oamenii cenzurii (oricum s-ar fi numit ea atunci) nu i-au dat voie lui Niculae Moromete decît să problematizeze intens, să-şi cerceteze lucid experienţele trecute. Si nu în zadar, ci pentru ca, încet-încet, să se reîncarce de idealism şi să-şi regăsească forţa de a ieşi din nou în arenă.

în primul său roman, ***Absenţii*** (1970), **Augustin Buzura** analizează evoluţia - pe parcursul al cîtorva ore de singurătate - a stărilor de conştiinţă ale unui psihiatru (Mihai Bogdan) care trăieşte în ambianţa frustrantă a unui institut unde domneşte impostura. Totul în jur, în profesiune, în viaţa personală din trecut şi de azi, în prietenie chiar, îi pare terifiant şi îi devine de-a dreptul ostil: o exasperare care, orice s-ar spune, nu ar avea ce căuta în „cea mai dreaptă dintre orînduiri". Nu avem, însă, nici o îndoială că, în referatul adresat cenzurii, redactorul de editură a susţinut că prozatorul a relevat un caz particular de conştiinţă, explicabil, de altfel, şi prin meseria şi temperamentul personajului.

Mihai Bogdan este primul dintr-o serie de personaje ajunse în răscrucea reexaminării nemiloase a trecutului şi a încercării de a ieşi din resemnare şi din compromisul cu sine şi cu alţii: Cristian din *Orgolii,* Ştefan Pintea din *Vocile nopţii.* Amînarea şi fuga de sine sînt bolile lui sufleteşti. Cititorii romanului lui Buzura, cei mai mulţi intelectuali care făcuseră compromisuri pentru a-şi asigura confortul social, cunoşteau bine starea aceea de aşteptare stearpă si de ocolire a întîlnirii cu sine. Simţiseră, din cînd în cînd, şi ei pornirea de a-şi sfărîma măştile de împrumut, de a ieşi din rolul (social şi politic) impus şi jucat cu nemeritată hărnicie.

Eroul îşi caută identitatea uitată şi adevărul fiinţei şi, mînat de dorinţa unei prime certitudini, supune unui fel de ritual al biciuirii ipostazele sale mincinoase, mistificatoare: „eu-neutrul", „eu-cel-de-peste-două-decenii", „eu-celălalt", „eu-sus", „eu-purtîndu-mă". Nu că ar avea vocaţia suferinţei, dar realizează că nimic nu se va schimba în destinul lui fără această voită, dureroasă rătăcire prin văile Purgatoriului.

în căutarea adevărului fiind, Mihai Bogdan, ca şi atîtea alte personaje dintr-o serie ilustră, nu are cum să nu întîlnească suferinţa. Deocamdată el şi-o provoacă cu închipuirea, înfruntîndu-se cu fantasmele stînjenitoare ale trecutului şi cu ipostazele sale stingheritoare, căutînd în jur ceea ce Eliot numea „corelativele obiective" ale stării sale: cenuşiul murdar al pereţilor camerei, ploaia sufocantă, străzile înnoroite etc. Aceste secvenţe de realitate, la care se adaugă frînturi de vis urît si flashuri obsesive ale memoriei, funcţionează metonimic, anunţînd gravitatea momentului.

Sîntem însă şi rămînem în plan imaginativ... Dacă personajul ar fi si acţionat spre a se salva sau spre a-şi construi, sartrian, destinul prin fapte, ar fi cunoscut fără întîrziere răspunsul tăios şi pedeapsa concretă ale unui regim care dispreţuia individul si problemele lui mic-burgheze. Dacă nu aveai tentaţii suicidare şi dacă voiai să supravieţuieşti mulţumitor, adică larvar (o

spunem pentru cititorii tineri de astăzi), trebuia să te abţii să te decizi vreodată să trăieşti *altfel.* Acest *altfel* era chiar începutul sfărîmării dramatice a vieţii tale (pierderea serviciului, hărţuirea de către „organe", pedepsirea, fără justificare, a membrilor familiei, anchetarea repetată, ameninţarea cu moartea şi chiar înscenarea binecunoscută a unui accident etc.).

Primele trei cărţi publicate de ***Alexandru IvasiUC*** *(Vestibul,* 1966; *Interval,* 1968; *Cunoaştere de noapte,* 1969) se înscriu în formula romanului speculativ analitic care găseşte în evenimentele exterioare - mai vechi sau mai noi - prilejul unor reflecţii eseistice inteligente, dar şi al unor confesiuni interminabile şi adesea indigeste. Departe de ardenta ideatică şi de radicalismul seducător al lui Camil Petrescu ori de fineţea notaţiilor lui Anton Holban sau Mihail Sebastian, prozatorul acesta venit în literatură tîrziu, după ani grei de puşcărie comunistă, nu are vocaţia ficţiunii, ci doar pe aceea a problematizării.

Nu e exclus ca marxismul asimilat chiar în închisoare - o închisoare politică survenită nu printr-o eroare istorică, aşa cum îşi impunea să creadă, ci prin aplicarea consecventă în practică a marxismului - să-i fi accentuat inapetenţa la mişcarea vie şi imprevizibilă a vieţii, înclinaţia reductivă, schematismul viziunii, tendinţa de a vedea în evenimente doar argumentele unei cazuistici atotcuprinzătoare.

O vină „intelectuală" pare să-i determine scriitorului destinul şi stilul: a fost probabil obsedat de ideea, înţeleasă mai tîrziu, că necesitatea va triumfa mereu şi fatal asupra libertăţii şi va justifica oricînd absolut orice şi că pentru tot ce i s-a întîmplat lui personal şi altora vinovată este chiar această slăbiciune mic-burgheză pentru libertate şi individ.

Nu e întîmplător că personajele lui nu fac decît să probeze prin faptele şi gîndurile lor ponderea neglijabilă a problemelor morale şi personale în faţa problemelor vieţii şi ale supravieţuirii. Şi nici simplificarea - neobişnuită la un prozator modern — a cîmpului percepţiei pînă la ieşirea în evidenţă a schemei, a mecanismului, a repetabilităţii, a stereotipiei actelor „eroilor", nici măcar simplitatea si generalitatea procedurilor narative nu sînt străine de acea obsesie de om păţit care îşi asumă, voluntar sau nu, un rol moral de avertizare a semenilor.

Aproape tot ce a compus ca proză e pus parcă sub semnul unui gînd nespus, dar chinuitor: iată cît de precare sînt destinele individuale şi ce se poate întîmpla indivizilor inabili, lipsiţi de inteligenţă practică şi care, ignorînd istoria ca agent al necesităţii, nu acceptă să intre în rolurile ei.

Numai ultimul roman, *Racul,* ilustrează chiar funcţionarea mecanismelor istoriei si manipularea lor cinică, înseşi consecinţele folosirii indivizilor, în numele aceleiaşi necesităţi, ca simple marionete în scenariul dialecticii.

Al. Ivasiuc este, fără îndoială, un intelectual de o extremă şi splendidă inteligenţă, care, însă, nu-l ajută să atenueze ţinuta oarecum tezistă (în sensul unei etici marxiste) a cărţilor sale, ce sînt vizibil defazate. Ele par a fi fost scrise în perioada de tranziţie şi de încă numeroase concesii politice (1958-l964) si nu mai tîrziu, cînd astfel de soluţii care rarefiază substanţa vieţii şi confirmă adeziunea politică erau ocolite ingenios, măcar si numai pentru a risipi prezumţia de conformism. Mai mult, prozatorul caută rezolvările simplificatoare, elucidările şi generalizările instructive cu o anume insistenţă, ca şi cum şi le-ar fi asumat voluntar si în contra curentului, exact cum a făcut-o cu tezele tînărului Marx pe care el le-a citit cu pasiune în subterane, în timp ce confraţii aflaţi la suprafaţă le ignorau, excedaţi de conspectele anoste din manualele de socialism ştiinţific.

Ca în numeroase alte proze cu o structură asemănătoare apărute pînă la jumătatea anilor '60 (dar si în destule de după), un eveniment anume sau o simplă împrejurare declanşează un nesfîrşit cutremur care zdruncină stabilitatea morală şi confortul psihic ale unui personaj impecabil, de o perfectă adaptare socială şi politică. Savant, politician, director, universitar fie el, va parcurge o criză şi va face din senzaţia de conflict cu propriul eu prilejul unui examen metodic şi sever al trecutului, în confruntarea lui cu prezentul, acesta îşi relevă acum, sub tensiunea „iluminării", semnificaţii noi.

Peste tot e retrăit si rejudecat mai ales un moment dramatic din viaţa eroului - clipa opţiunii, cînd, din slăbiciune morală sau intelectuală, nu a „înţeles" ceva important, poate ceea ce puterea comunistă numea sensul istoriei si condiţionările ei. Conştientizarea prin autoanaliză a dimensiunilor reale ale acelei clipe îndepărtate şi a neliniştilor ulterioare pare a juca rolul lecuitor al unei defulări controlate, eliberatoare.

în ***Vestibul,*** profesorul de histologie Ilea se îndrăgosteşte de una din studentele lui, cu 30 de ani mai tînără, şi, neavînd curajul să i-o spună, se confesează — de fapt, monologhează — în scrisori niciodată expediate. El străbate, aparent la întîmplare, propriul trecut în căutarea acelor erori afective, morale sau intelectuale care să-l facă să aibă acum sentimentul că trăise viaţa ca pe o laşitate. Dorinţa bărbatului de a da de cauza complexului lui si a senzaţiei de culpă şi de eşec nu-l ajută prea mult.

Confesiunea aceasta (de tip psihiatric) nu provoacă nici o rupere şi mai curînd adînceşte confuzia; există ici şi colo cîştiguri de cunoaştere, limpeziri, „noţionalizări". Se află însă printre rememorări cîteva scene (ultima oră de curs, secvenţe din copilărie şi din război) care, pe o cale metonimică, devin „corelativele obiective" ale sentimentului de frică si de laşitate. Această senzaţie - stăruitoare în rîndurile cărţii - ar putea explica şi neputinţa comunicării.

Criticii din sfera puterii s-au şi grăbit să vorbească de insuficienţa soluţiilor de viaţă individuale, adică a soluţiilor căutate în afara colectivităţii, a societăţii. Este totuşi demnă de subliniat cutezanţa - rar întîlnită la noi - a scriitorului de a face proză din pură speculaţie intelectuală, fără tipologii şi cu o minimă mişcare epică, atîta cît să urnească, din loc în loc, maşinăria dizertaţiei.

Cel de-al doilea roman *(Interval)* se alcătuieşte din două confesiuni (paralele, cu puţine puncte de convergenţă) prilejuite de reîntîlnirea după cincisprezece ani, într-un tren, a unor foşti prieteni (Ilie Chindriş si Olga) care reconstituie traseul unei excursii studenţeşti de odinioară. De fapt, personajele iniţiază, prin tatonări circumspecte, o călătorie în trecutul lor, unde se află sursa resentimentelor, a îndoielilor, a situaţiilor traumatizante care i-au despărţit.

Faptele, unele oribile, ale trecutului sînt explicate precipitat, interpretate şi reinterpretate în diverse feluri, cu o bizară obstinaţie, de către două personaje cu apetitul disecţiilor. Bărbatul face pe larg apel la amintirile de familie din prima copilărie (singurele interesante sub raport artistic) pentru a explica momentul dezonorant, de mare slăbiciune morală, în care şi-a trădat prietena (Olga) în chip perfid în timpul şedinţei U.T.M. de demascare şi excludere a acesteia pentru culpa de a fi învăţat englezeşte.

Rememorările situaţiilor evoluează paralel şi punctele de convergenţă ale opiniilor sînt atît de rare încît adevărul pare de neatins şi comunicarea imposibilă. Analiza în analiză şi procesul de introspecţie si de deliberare continuă împotmolesc naraţiunea, slăbesc impactul unor scene dramatice (seceta, foamea) şi a unor secvenţe epice care ar fi putut să reanime inima obosită de prea multe vorbe a cărţii.

Există în roman - ca spre a ilustra (după teza şi antiteza de rigoare) ieşirea dialectică din impasul cunoaşterii — un al treilea personaj (Petru, bărbatul Olgăi), constructor şi activist care, fără a fi un fanatic, crede cu fermitate în forţa clarificatoare a legilor obiective ale materiei. Respectînd, ca orice constructor, realitatea, el este ferit de incertitudini şi de haosul si arbitrariul propriei subiectivităţi. Un astfel de personaj exemplar — ce vine

parcă din primul deceniu de literatură scrisă în comunism, spre a ne arăta cum poţi ieşi din alienare - e aureolat (şi scuzat) de propria, prematură, moarte, care ne invită să-i uităm prezenţa convenţională.

Romanul este primul din seria bine reprezentată a cărţilor care, aşezînd faptele reprobabile şi chiar criminale ale „obsedantului deceniu" între oglinzi paralele, le diminuează ferocitatea şi falsifică, într-o măsură acceptabilă doar pentru cenzură, adevărul.

Ceea ce declanşează la funcţionarul de rang înalt Ion Marina - din ***Cunoaştere de noapte*** - mecanismul, de acum binecunoscut, al introspecţiei este iminenta moarte a soţiei, în căutarea tensionată a unui punct de sprijin şi a unei minime certitudini, cel ce vieţuise pînă atunci cu sentimentul ordinii şi al trainiciei lucrurilor încearcă să îşi revadă cu ochii minţii biografia, supunîndu-se unui efort de autocunoaştere şi de retrăire a amintirilor.

Cunoaşterea de sine ar fi trebuit să însemne, în fapt, nu numai constatarea lucidă a stării de alienare (profesională şi civică) pe care şi-a ignorat-o continuu, ci si descoperirea unui unghi din care, privite cu luare-aminte, faptele vieţii, „trăirile neatente" să capete un sens cît de cît liniştitor. Faptele însă rămîn nesigure, nu se leagă, nu-şi găsesc tiparul, nu posedă înţelesuri valabile în sine şi nici măcar evadarea în trecutul acelor fapte nu poate dura.

Incît o oarecare certitudine îi dă lui Ion Marina însăşi strădania aceasta de a-şi defini trecutul („calea formării, măririi şi poate crizei") si de a-i atribui un sens. „Efortul reconstrucţiei crescuse faptele, trăirea rememorată si gîndită era mult mai importantă", comentează nu naratorul, ci autorul, căci Al. Ivasiuc adaugă, după moda vremii, romanului un roman al romanului.

El limpezeşte mai mult decît trebuie criza morală a eroului. Rămas în zona penumbrelor, acesta ar fi cîştigat în interes, întrucît prozatorul-narator se grăbeşte să ne explice că biografia lui plină de victorii îl împiedică să-şi trăiască deplin momentul ca pe unul tragic. Că, mai mult, intensitatea acelei nopţi de veghe şi de regîndire atentă, încrîncenată a vieţii, însăşi înfruntarea mecanismelor mistificatoare ale memoriei l-au ajutat să-şi recîştige siguranţa de sine, sentimentul întremător „de deplină existenţă" şi de biruinţă.

E încă o izbîndă (e adevărat, ă la Pirus, cum observă autorul) care împlineşte portretul final al bărbatului „cu munci de răspundere", ce străbate, întîmpinînd lumina dimineţii, oraşul pe care trebuie, ca mare demnitar comunist, să-l facă să funcţioneze.

Putem remarca astăzi, într-o istorie a formelor literare, progresul pe care-l aduce cartea în privința procedurilor analizei şi introspecției. Dar, în ansamblu, absența cvasitotală a epicului, abundența dizertațiilor şi ieşirea luminoasă, „pe linie", din criză a eroului o fac astăzi, în ochii generației post-decembriste de cititori, ilizibilă şi anostă. Cît priveşte relativizarea faptelor trecutului (şi, pînă la urmă, pulverizarea adevărului), ea începe de pe acum să fie o metodă perfidă de amăgire şi a cenzurii şi a cititorilor epocii, prin alibiul modernizării.

Folosit pînă la sațiu în primele trei romane, procedeul de provocare a analizei psihologice şi de limpezire prin problematizare şi cazuistică a unor complexe şi a unor nelinişti va mai fi încercat în al şaselea, intitulat *Iluminări* (1975). între timp, împins de critica noastră fixată la vechile habitudini ale romanului tradițional, încercase în *Păsările* (1970) şi în *Apa* (1973) să părăsească formula aceasta relativ nouă în literatura de după 1948 şi să dea epicii partea ei de carne si sînge.

De cazurile de conştiință şi de crizele unor intelectuali împinşi de o împrejurare anume să se supună unei analize minuțioase, unei retrospecții psihanalitice s-a simțit atras şi Augustin Buzura. Procedura e atît de asemănătoare în *Absenții* (1970) şi în *Orgolii* (1977), încît se poate vorbi cu îndreptățire despre o înrîurire.

Spre a nu-şi părăsi cu totul modalitatea care deschidea deja alte cariere literare, Alexandru Ivasiuc o reia în *Iluminări,* carte avînd ca erou pe savantul Paul Achim. Acesta conduce autoritar un institut ştiințific cu personal numeros şi cu destule mici şi mari conflicte. Cele mai multe sînt specifice vieții din interiorul unui institut si cu nimic diferite de cele care umpleau în epocă paginile cărților mediocre ale autorilor mediocri, ilustratori ai tezelor Congresului al IX-lea, specializați în „înfruntarea" dintre rutină şi spiritul înnoitor, între inerția bătrînilor (tehnocrați, birocrați, activişti) şi creativitatea tinerilor (specialişti, cercetători, activişti).

Păsările şi *Apa* reprezentaseră, cum se vede, un exercițiu util de reconvertire a scriitorului la cultul evenimentului. Al. Ivasiuc redă în toată complexitatea lor, cu un de nebănuit simț al concretului, relațiile interumane şi relațiile indivizilor pe parcursul conflictelor, abți/rîndu-se să le suspende ca altădată, de dragul analizei suverane.

Interesante sînt în carte mai ales tipurile de atitudini legate de invidie, de dorința de parvenire si de complexul mediocrității — inevitabile într-un institut de cercetare sau, în genere, într-un mediu intelectual. Personajele însă, luate în sine, nu surprind prin profunzime. Mai reuşite sînt cele ce întru-

pează funcțiile din organigrama institutului (şeful de cadre, atotputernicele secretare, şeful cel mare şi cel mic), în rest, indivizii se clasifică în alb-negru, ca în oricare roman „pe linie" din epocă şi mai ales din epoca anterioară: cei, de obicei tineri, pasionați ingenuu de ştiință si avînd cultul muncii perseverente şi creatoare si cei care, neavînd nici vocație, nici suflu, îşi drapează impostura şi ticăloşiile prin linguşire, prin intrigi meschine, diplomație de birou si, bineînțeles, prin agitarea steagului principialității partinice.

Dar, inevitabil, accentul cade în carte tot pe criza personajului central, Achim, savantul care, aflat la o vîrstă dificilă, are, sub incidența unui eveniment trăit la un congres ştiințific internațional, revelația mediocrității sale, o mediocritate care însă i-a netezit succesul social, îşi analizează şi reanalizează sursele posibile ale acestui sentiment de impostură şi ratare, cu consecințele de-acum binecunoscute cititorilor excedați de atîtea percheziții sufleteşti necruțătoare şi de atîtea „iluminări".

E inutil să adăugăm că, spre a nu-l detesta pe savant, cititorului i se dă de înțeles că un factor la urma urmei acceptabil - „vocația biruinței" - l-a împins pe Achim să-şi ignore impostura, să negocieze ce nu trebuie negociat, să facă vad cortegiului de superficialități, duplicității care asigură buna primire socială si liniştea politică. Si uite-asa îl descoperim pe savantul-academician împins de un resort moral pînă atunci ascuns să scoată gunoiul din instituție şi să deretice în cămările sufletului pînă atunci ascuns: el vrea să schimbe, să răvăşească totul în jur si în el şi să se smulgă din rutină, din plasa de compromisuri - fireşte, după ani de compromisuri.

Ca să umanizeze şi să complice puțin personajul, autorul îl amorezează de o tînără cercetătoare (Nora Munteanu) - cum va face şi Buzura -, căreia savantul îi oferă protecție împotriva haitei de nulități guralive şi de arivişti experți în lovituri sub centură si şoapte ucigaşe. Dar spre a nu-l complica totuşi prea mult şi a-i mai oferi si alte pricini de iluminare personajului (şi cenzurii), îl divorțează pe acesta cu mult timp înaintea ivirii acelui moment de slăbiciune erotică pentru un „cadru" al institutului pe care îl conduce.

Ivasiuc nu exploatează suficient izbucnirile de orgoliu intelectual (incitate de prezența femeii, de mîndria masculului trezit la viață) ale celui ce nu şi-a pierdut nici ascuțimea spiritului, nici perseverența şi vivacitatea, în ciuda nesfîrşitelor tranzacții făcute din dorința păstrării scaunului (pe care, de altfel, îl şi merita). ,

Dacă autorul ar fi avut o doză mai mare de curaj estetic, personajul ar fi devenit unul emblematic pentru un anumit tip de conducător de instituție din vremea socialismului ceauşist, un ins cu destule calități, împărțit între dorința dezinteresată de performanță şi efortul de prestidigitator care-şi consumă inteligența si-şi calcă zilnic principiile pentru a putea rămîne în funcție.

El ar rezista, chiar aşa cum e construit, dacă cititorul nu ar simți în deciziile eroice ale personajului reflexul temei propagandistice a luptei cu inerția şi îndemnurile comuniste de ieşire din rutină.

Romanul ***Păsările,*** care i-a convins pe criticii epocii să proclame entuziast reîntoarcerea autorului la epică si tipologie, justifică puține din propozițiile superlative cu care a fost întîmpinat.

între copertele cărții se află, de fapt, două romane, cu atmosferă şi moduri diferite de narare: istoria eşuării destinului lui Liviu Dunca şi o „poveste" de uzină, cu directorul, secretarul de partid de rigoare şi celelalte ingrediente cunoscute: „lupta" pentru şefie, intrigi, conflicte si principii. Ele nu comunică mai deloc sau, mai bine zis, o fac prin intermediul a doar două personaje, care, deşi interesante prin ce spun (Margareta Vinea si inginerul Mateescu), au o pondere mică în economia cărții.

Istoria lui Liviu Dunca este aceea a individului cu spirit justițiar, care, ignorînd forța autorității si Puterea si nestiind să asculte la vreme glasul necesității istorice, nu-si poate proteja sau dobîndi libertatea, ratîndu-si viața în numele de fum al dreptății şi al onoarei. Ea e fie comunicată direct de autor, fie e destăinuită în tranşe de către erou unor femei: luliei, fosta soție a unui membru al clanului Dunca (vărul Cornel), şi soției neglijate a directorului Vinea, Margareta, femeie distinsă, o doamnă T. de vremuri noi, care, prinsă sufleteşte de Liviu Dunca, nu-l poate totuşi smulge de sub lespedea trecutului distrugător, apăsător.

E instructiv să revedem cu ochii de astăzi felul cum relatează autorul - consultîndu-şi propria ursită - biografia unui om care încearcă să nu abdice moral în confruntarea cu teroarea comunistă. Deşi erorile trecutului stalinisto-dejist (care întinaseră nobilele idealuri ş.c.l.) fuseseră veştejite la vedere şi cu mînie proletară în cîteva din plenarele P.C.R., autorul învăluie într-o pîhză subțire faptele, diluînd informația şi fracționînd-o în două părți separate printr-o secvență de dragoste, reluată parcă din vechi cadre cinematografice cunoscute (imaginația scriitorului e, de altfel, în general vorbind, săracă).

întîi de toate, atitudinea neconformistă a eroului, refuzul lui de a fi las precum ceilalți, precum îl îmbie ceilalți, pierderea instinctului primejdiei primesc o explicație cauționată literar, o motivație romanescă, adică una pe

care o acceptăm din obişnuinţă. Din rememorările lui Liviu Dunca prilejuite de revenirea, după douăzeci de ani de absenţă, în oraşul natal, înţelegem că s-a născut într-o familie ardeleană ierarhizată strict si ale cărei reguli severe erau respectate de către toţi membrii ei cu sfinţenie şi spaimă.

Descrierea acestui climat a indus criticilor de întîmpinare impresia că au dat peste o insulă de proză obiectivă, că au de-a face cu un roman de mediu ori cu cronica unei familii cu vechi cutume, în realitate, prozatorul îşi pregătea argumentele unei demonstraţii, printr-un mare ocol presărat cu dovezi de mare literatură (căci scriitorii izbîndesc unde nu vor). Clanul era condus autoritar de juristul memorandist Tudor Dunca, un bătrîn impunător şi intransigent, cu principii rigide şi căruia toţi i se supun fără crîcnire.

Cine înfruntă puterea (aici puterea patriarhului), cine îndrăzneşte să comită fie şi mici acte de independenţă este pedepsit fără cruţare. Cînd Ştefania aduce în casă un logodnic nedorit (pe legionarul Ilie Ghimuş), ins nemanierat şi agresiv, bătrînul şef de trib, care e conştient de mediocritatea copiilor şi a nepoţilor, o umileşte, izgonindu-i pretendentul. Nu după mult timp, ea se va sinucide, aflînd că Ghimuş a fost împuşcat pentru activismul lui legionar.

Singurul care zdruncină temeliile clanului, părăsindu-l fără remuşcări pentru o meserie nesigură si netradiţională — cea de aviator —, singurul care se revoltă cu adevărat împotriva autorităţii, cu preţul călcării vechilor rînduieli şi al pierderii liniştii de cuib, este nepotul memorandistului, Liviu Dunca. El are sufletul tare al bunicului şi mai ales are un simţ sinucigaş al independenţei hotărîrilor.

Existau deci toate premisele pentru ca un personaj demn şi cu un temperament imprevizibil ca al lui să sfîrşească în laţul istoriei şi drama ruperii din sînul protector al familiei să se repete, mai curînd sau mai tîrziu, la altă scară. Şi, astfel, romanul de mediu, cronica de familie şi romanul revoltei împotriva autorităţii paterne (cu tot ce ţine de miturile prometeice şi de complexul castrării) se transformă - aş zice, în chip firesc pentru o demonstraţie - în romanul sartrian al revoltei împotriva presiunilor istoriei.

După ce scăpase, ca aviator, nevătămat în război, Liviu Dunca se angajează ca geolog pe un mare şantier unde se simte bine, are colegi simpatici, îşi face prieteni şi o iubită cu care e gata să se căsătorească. Convingerile lui politice nu sînt diferite de cele ale amicului său, activistul Cheresteşiu. Crede în iniţiativele înnoitoare ale partidului si vrea să fie util noii societăţi. Dar,'în

chiar clipa în care se putea spune că biografia luase un curs previzibil, este pus în fața unei situații limită și confruntat cu o gravă problemă de conștiință care îi revelează dimensiunea sinistră, pînă atunci ignorată, a comunismului.

Securitatea - ca executant al ordinelor unui partid care avea perpetuu nevoie de țapi ispășitori și de teroare generalizată - înscenează un proces de sabotaj împotriva conducerii șantierului și exercită presiuni inumane asupra geologului spre a depune mărturie falsă în sprijinul acuzației. De la sine înțeles că numele abominabilului „organ" este sistematic evitat și că funcționarea mecanismului represiunii este mai curînd sugerată în carte de mirările și perplexitatea eroului încrezător pînă la capăt în victoria dreptății și a logicii.

Cum băgăm de seamă, relatarea unor astfel de nedreptăți politice traumatizante se făcea cu destule precauții chiar în „vremurile bune" ale relativei liberalizări. Știm de la mulți alți romancieri atrași de subiect că în ăstfel de circumstanțe nu putea fi eludată justificarea oficială a „neajunsurilor" socialismului incipient. Ea trebuia atribuită cuiva vrednic de considerație (nu neapărat aflat de partea puterii), de regulă unui personaj creditabil, îndeajuns de convingător si mai ales, mai ales scutit de sarcasmul sau măcar de ironia întîmplătoare a autorului.

Teoria „rațiunilor superioare" care cer jertfe, a supunerii în numele Necesității istorice și a cauzei sacre a revoluției care trebuie desăvîrșită cu orice preț o face aici vechiul prieten Cheresteșiu (devenit între timp securist cu grade mari), privit cu destulă simpatie de autor. El îi vorbește geologului aflat în fața unei mari cumpene cu vigoare logică și chiar cu căldură omenească, vehiculînd, spre a-l decide să accepte injustiția, cam același soi de silogisme diversioniste și de sofisme intelectuale pe care le invoca și stingă intelectuală franceză în anii '50-'60. Presărate cu formule leniniste, acestea erau argumentele unui instrument al puterii, unui executant fără ezitări intelectualiste, care evocă rațiunile puterii, povățuiește în numele puterii.

Există însă în carte un alt fel de pledoarie, una făcută în numele supraviețuirii și al vieții care e mai presus decît onoarea și decît acea iluzie malignă care e adevărul. Ea e pusă în seama cuiva care nu se află în interiorul „sistemului", dar care îi cunoaște mecanismul. Teoria caracterului natural al injustiției, a inutilității sacrificiului personal și a utilității sacrificării celuilalt, a semenului, aparține în carte unui coleg de șantier, inginerul Mateescu, personaj pe care îl regăsim neschimbat și etern biruitor peste ani în partea a doua a romanului, unde joacă același rol în fața unei conștiințe dubitative.

E o lecție de supunere, lașitate si cinism, o ispitire condusă abil și cu argumente irefutabile de un Mefisto de vremuri noi. O reproducem împreună cu replicile interlocutorului ingenuu, confuz şi înfricoşat, pentru că ea cuprinde şi o analiză pertinentă, metodică, necruțătoare (cum nimeni n-ar fi putut-o face într-o carte de istorie) a modului cum funcționează teroarea roșie:

„- Frumos, foarte frumos, te-ai hotărît deci să apuci calea martiriului pentru dreptate. Pentru dreptate şi pentru adevăr.

- Dacă vrei, poate fi adevărat. Sper că se va aranja însă totul.

- A, nu. Dacă te sacrifici, încearcă măcar s-o faci lucid, să nu aştepți nici un fel de minune, să nu crezi că în ultimul moment va interveni ceva sau cineva, ca într-o piesă de curte, şi adevărul va fi restabilit cu regrete, iar cam pionii lui vor primi felicitări în ovațiile oamenilor cinstiți şi cumsecade de pretutindeni, care nu aşteaptă decît această restabilire a frumosului adevăr. Nu acum, în nici un caz. Aici, dragul meu, nu e potrivit să-ți faci iluzii. Se joacă foarte tare. Dur, tare si eficient. Doar nu-ți închipui că se caută vreun adevăr. Doar ştii de ce se face toată chestia asta.

- Tocmai că asta nu ştiu, nu înțeleg şi încerc să înțeleg.

- Atunci, dacă nu înțelegi de ce, vrei să te sacrifici pentru o simplă eroare? Deşi, poate ai dreptate. Contrar unor păreri foarte răspîndite, sacrifici ile nu se fac din luciditate, ci din ignoranță. E un fel de preț superior al cunoaş terii, care se înfăptuieşte degeaba, cînd nu mai există subiect cunoscător.

Discuțiile teoretice mă dezgustau în asemenea moment. Mateescu îmi devenise brusc mai antipatic ca niciodată şi am luat un aer posomorit. Mateescu nu mă vedea, dar cred că a simțit sau şi-a dat seama că fusese ridicul şi a schimbat brusc tonul:

«Să lăsăm joaca, a spus. Dacă vrei un sfat, nu te sinucide inutil. Pentru că, dacă te opui, sigur te sinucizi, nu te vor ierta, îți dai seama, sper, de ce se întîmplă totul. Dacă ai iluzii, ascultă-mi interpretarea. Condamnarea este si- gură si face parte, aş zice, din ordinea necesară a lucrurilor, a unor asemenea mari tulburări sociale, în timpul cărora am avut nefericirea, poate fascinantă, să ne fi născut, îți dai seama, se realizează cîteva lucruri dintr-o lovitură, întîi se lichidează nişte adversari potențiali, apoi inhibă şi înfricoşează pe alți adversari potențiali. Pe mine, de pildă, dacă mi-aş fi pus în gînd să mă opun vreodată. Numai că eu nu mi-am pus în gînd, ceea ce ei totuşi n-au de unde şti. în acelaşi timp, explică nişte insuccese nu prin natura începutului, sau prin proasta organizare, sau prin neputință, ci prin acțiunea unor forțe potrivnice, descoperite si zdrobite acum. Ceea ce va crea o atmosferă de frică. Nimeni nu va îndrăzni de acum să spună că un lucru e greu sau imposibil, ci

vor lucra în tăcere şi, mai mult, mereu cu conştiinţa vinovăţiei, în sfîrşit, *last but not least,* vor fi nu numai victime, cîteva, dar şi martori, adică oameni implicaţi, de care nu se vor mai teme vreodată. Ca tine, de pildă, implicat, dacă vrei compromis, deci pe vecie inofensiv»".

Recunoaştem în rîndurile de mai sus (rareori sau deloc citate de critica de întîmpinare) forţa şi îndrăzneala eseistului Ivasiuc. Dar ce urmează e începutul unui balans ideologic instructiv pentru cititorii de astăzi, care nu pot evalua corect amploarea fenomenului de autocenzurare şi inventivitatea trucurilor stilistice folosite de prozatorii români pentru a slăbi percutanta textului şi a echilibra prin ceva adevărul politic iritant.

Cel ce a putut pronunţa asemenea aserţiuni cu privire la dictatura proletariatului şi la sodomizarea treptată a tuturor oamenilor va trebui el însuşi preschimbat, în faţa cititorului, într-un personaj cinic şi antipatic, căruia să i se ghicească sub înfăţişarea obişnuită copitele şi părţile diavoleşti: „Mateescu tăcu, aşteptîndu-mi replica. Tăceam îngrozit, fiindu-mi frică aproape să mă gîndesc. Pentru că, totuşi, de ce o făceau? în faţa mea se vedea doar marginea abruptă a rîpei pietroase, era *un loc dosnic si fără perspectivă.* Alături, capul lui Mateescu, de-abia bănuit, rotund, mare, acoperit de *un păr negru* şi aspru, tăiat foarte scurt, *forma craniului* i se vedea *ca un berbece* solid, *în frunte părul îi era ridicat.* Luă o piatră şi o aruncă în rîpă, piatra antrena şi altele, zgomotul de rostogoliş *se înfundă în adînc,* sub picioarele noastre, mă apucase aproape *o frică superstiţioasă* care *mă paraliza"'.*

Transcriem în continuare fragmentul „ispitirii în pustie". Posibilă doar într-un roman şi, sub pretextul ficţiunii, pledoaria lui Mateescu devine din ce în ce mai incitantă şi mai lipsită de precauţii, tocmai pentru că emitentul e prezentat ca demn de dispreţ. Nimeni si niciodată în România ceauşistă nu ar fi putut publica o asemenea analiză sociologică şi psihologică într-o revistă de specialitate. Ea pare scoasă dintr-o celebră carte a lui Czes³aw Mi³osz, întrucît evocă nu numai sursele fascinaţiei comunismului, ci şi felul cum se naşte mitologia puterii paterne si senzaţia de siguranţă:

„După încă un minut sau două de tăcere, Mateescu continuă, cu un glas puţin schimbat:

«Aceasta, la o analiză sumară, vizînd numai primul strat al faptelor. Privind mai adînc, în stratul mai profund şi adevărat, întreaga acţiune mi se pare superior firească. O mare răsturnare socială descompune ordinea şi ierarhia şi aceasta nu poate fi restabilită decît prin mijloace neobişnuite, deosebit de drastice, generalizate, care să disemineze teama, o teamă nu pentru răspunderea reală, dar şi pentru cea posibilă. Trăim un moment cînd pentru un

timp totul pare posibil. Acum vine, cu o forță egală, demonstrația limitelor. Societatea se restructurează, se restabileşte ordinea, o ordine care trece prin momentul de panică. Apoi din teamă va apărea respectul si din respect se va naşte, e numai un pas, un fel de dragoste, fericirea de a primi un zîmbet sau o lovitură peste spate, încurajatoare, din partea unui părinte sever. Ascultă, Dunca, îhțelege-mă, într-un fel e frumos. Se restabileşte autoritatea paternă, ne transformăm într-o nouă familie cu noi întemeietori, iar noi vom fi fiii blînzi, sperînd, de-abia sperînd la o fărîmitură de moştenire. Tulbureala se termină şi apare structura, cristalul, forma. Haosul devine cosmos, sub ochii noştri, dur, nemilos, aşa cum trebuie să fi fost şi creațiunea dintîi, dacă a existat vreodată. Nu vom mai fi copiii risipiți şi risipitori. De o parte va fi raiul si de alta iadul. Tu, dragul meu, ai ajuns, înaintea mea, la momentul alegerii. Te invidiez. Dacă accepți, eşti sigur *prin faptă,* nu prin declarațiile tale. Mai sigur decît printr-un act, deci tot o faptă, însă eroică. Pentru că de eroism ne putem dezice, în orice clipă ne putem dezice. Oricine are dreptul să strige: eu nu mai vreau să fiu erou, mă dezic de sacrificiile mele, de tot ce am făcut măreț. Dar nu şi de ruşine. Ruşinea se lipeşte de noi, nu putem renunța, ea este adevărata fixare. Şi din acest moment toate căile devin deschise. Eu n-aş ezita nici o singură clipă, nici o singură clipă. Si nu din dorința ieftină de parvenire, nu, ci din marele sentiment de siguranță pe care ți-l dă ierarhia, din sentimentul de paternitate. De la tine decurge lumea, a fi sus înseamnă să fii un întemeietor sau cineva solid înfiripat în şirul întemeierilor. N-aş refuza această şansă pentru nişte meschine scrupule morale, bazate pe un adevăr incert si fără consecințe. Adevărurile sînt importante numai dacă au consecințe, şi acest adevăr special, adevăr istoric, mai important decît nişte fapte banale, naşte vaste consecințe, întemeiază o mitologie. Totul are caracter de mitologie, pînă şi exorcismul, spălarea greutăților, a unor păcate şi insuficiențe, prin victime. Tu vei contribui, ți s-a deschis posibilitatea să pui o cărămidă la zidirea nevestei lui Manole în această construcție, mă refer la construcția abstractă. Să nu eziți. Eu va trebui să-mi fac drum mai greu, mult mai greu.»

Mateescu tăcu din nou şi pe mine mă cuprinse spaima, mai ales pentru că tăcerea lui fu curmată de un rîs încetişor, satisfăcut, care crescu mai tîrziu. Se zgîlțîia de rîs şi apoi mă lovi peste umăr şi continuă, cu ton scăzut:

«Aşa s-a întîmplat. Totdeauna, aşa s-au făcut piramidele. Geniile răului au fost învinse prin sacrificii umane. Uneori mă furişez să văd coloanele venind de la muncă şi mă gîndesc, aşa a fost totdeauna, totdeauna. Acestea sînt sacrificiile începutului, în lumina amurgului stau şi văd cum se tîrăsc şi mă gîndesc, fac la fel, dar îngroapă totodată si neghiobul lor vis egalitar. Ştiu,

îmi vei spune, îmi vei striga: acolo sînt rudele tale, frații tăi, verii tăi de sînge, tîrînd roabe cu pietriş, sfîsiindu-şi mîinile în pietre ascuțite. Ei şi! Istoria este aspră, şi cu ei, gata. însă totul se va reface, cu acei care pot să reziste. Să nu refuzi, să nu te sinucizi ca un prost.»"

în trecere fie spus, citită după Revoluție, cînd am văzut cu ochii noştri cum martirii acelor vremuri au fost încă o dată supuşi oprobriului şi deriziunii chiar de către instrumentele vechiului regim comunist - nepedepsite şi în continuare la putere -, ultima frază a pledoariei ne dă frisoane.

Şi din nou, în acest punct periculos al textului, intră în funcțiune soneriile de alarmă ale autocenzurii. Pentru că de data aceasta, deconspirîndu-se, dusese prea departe dezvăluirea mecanismului terorii, prozatorul, călcînd regulile jocului scriitoricesc şi ale veritabilei literaturi, se simte obligat să-şi părăsească neutralitatea, să-şi murdărească personajul, să se dezică de opiniile lui, spre a-şi sublinia inaderența şi ura în fața cuiva anume - o instanță supremă, ca într-o şedință de partid în care era demascat, în anii '50, cineva apropiat sau un prieten: „îl uram pe Mateescu, pe el şi visul lui de autoritate paternă, de ordine şi ierarhie cruntă, gîndirea lui cu adevărat de dreapta. (...) Şi era fundamental fals, pentru că nu era vorba de nici o piramidă mortuară, ci de o nouă civilizație, în opoziție cu cele dinainte, construită pe entuziasm şi participare, nu pe nişte cazuri particulare şi frică. Majoritatea erau participanții".

Si mai bizar este că Ivasiuc, literat cu acces la întinse referințe filozofice, face apel la acelaşi răsuflat „raționament" folosit adesea şi cu succes de intelectualii burghezi de stînga (mulți dintre ei manipulați de serviciile secrete sovietice) ori de cîte ori cineva (fie el românul Istrati) dezvăluia erorile regimului sovietic: cine nu e cu noi e împotriva noastră, cine ne critică este de dreapta, deci fascist.

Acest soi de echilibristică ideologică (care recurge la cîteva fraze de manual de socialism ştiințific şi la demonizarea unui personaj interesant) e gata să arunce romanul în seria mare si tristă a prozelor conformiste (şi cu teză) tipărite cu un deceniu mai devreme.

Conştient, într-un tîrziu, de primejdia estetică la care expune cartea, autorul îşi aminteşte că a mizat la începutul ei pe motivul literar al revoltei împotriva ierarhiei şi autorității. El îi furniza, cum am mai spus, o explicație nemarcată politic, ce ține de un temperament specific şi de un tip de reacție plauzibil artisticeşte: „însă eu eram aici nu ca să mă desfăt cu formarea unei ierarhii, ci pentru că fugisem de una, şi pe atunci nici măcar nu-mi dădeam seama de acest lucru cu destulă claritate, nu-l contemplam, ci îl simțeam *cu*

toată ființa, în sinea mea mă opuneam bătrînului, şefului clanului, şi din nou, ca odinioară în copilărie, am să-ți povestesc poate odată, din atlasul cu păsări, vulturii acvatici amenințau să se ridice".

Am extins citatele pentru că rareori ni se oferă o ocazie ca aceasta de a putea decela în ductusul textelor o mai ilustrativă imagine a scriitorului român aflat în obsedanta şi incomoda lui postură deliberativă din comunism. Din ce am văzut se deduce că, din clipa în care prozatorul avea nefericitul imbold de a avansa inoportun un adevăr stingheritor, se punea în mişcare un mecanism al echilibristicii şi replierilor succesive, care ducea implacabil spre eşec orice carte. Ca si în viață, de altfel, unde declarațiile politice îndrăznețe sau micile luări de poziție față de excesele regimului erau la scurtă vreme urmate, în mai toate cazurile, de dezmințiri oficiale, de retractări penibile şi chiar de declarații fervente de adeziune la politica partidului (cînd securitatea descoperea un punct nevralgic în dosarul curajosului).

Toate nesfîrsitele tranzacții stilistice din *Păsările* nu au avut alt rol decît să explice de ce Liviu Dunca a hotărît să aleagă riscul puşcăriei politice, adică soluția revoltei, într-un caz de flagrantă ticăloşie a organelor de stat socialiste. Şi seria decepțiilor nu se încheie aici.

In carte apar şi cîteva rememorări ale eroului abia ieşit din infernul concentraționar comunist, dar cititorul avid atunci de astfel de însemnări răscolitoare nu află decît generalități epurate de orice violență verbală sau imagistică. Al. Ivasiuc era totuşi primul scriitor român ieşit din infern şi care l-ar fi putut evoca prin amănunte semnificative inaccesibile altcuiva din afara cercului de osîndiți.

Suferința nu trebuie trădată prin literaturizare si dezvăluirea ei ar deveni o infamie, pare a dori să spună autorul în scuzele lui neconvingătoare şi formulate nesigur.

Istoria vieții lui Dunca din această primă parte a *Păsărilor* este totuşi un roman politic. Nu atît prin ceea ce spune direct, cît ce spune indirect despre consecințele pe care le are în destinul eroului detenția consecutivă momentului fatal al opțiunii, al dorinței, vai, împlinite de exprimare a libertății interioare: sentimentul permanent al înfrîngerii iremediabile, pierderea oricărui curaj.

Din alt unghi privite lucrurile, cartea pare mai curînd o fabulă pusă sub ochii tuturor celor ce vor dori să îşi asume riscurile si măreția libertății: „Am rămas numai cu mîndria sterilă a acelui *nu,* care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eşuat, am eşuat lamentabil. N-am lacul

nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața mea. N-am reuşit s-o depăşesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină si plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu".

Cea de-a doua parte a cărții — romanul cu eroi de combinat socialist si care e construit tot pe ideea de putere şi autoritate - este modestă şi previzibilă. La fel romanul *Apa* (1973) care, deşi mai antrenant şi mai evenimențial decît celelalte, pare astăzi fals şi conformist.

Reflecții filozofice şi morale „neortodoxe" în travesti literar

Cel mai important critic al anilor '60 - de fapt, criticul generației '60 - universitarul **Matei** Călinescu (actualmente profesor la Bloomington, Indiana) a publicat, în 1969, o proză cu o sumară mişcare epică, *Viața si opiniile lui Zacharias Lichter,* care debordează de sclipitoare considerații de ordin moral şi estetic. Ele sînt puse în seama unui Diogene evreu, care vorbeşte cînd în stilul tulbure poetic al profeților biblici, cînd în cel paradoxal şi tăios al moraliştilor francezi. (Un personaj excentric, întrucîtva asemănător lui Lichter, bîntuia, se spune, Bucureştii anilor '50.) Dar vom remarca mai cu seamă intuiția tânărului - pe atunci - universitar, care a ştiut să se strecoare în travesti pe lîngă senzorii (de alarmă) ai cenzurii, recurgînd la aparența onorabilă a unui cadru narativ acceptabil şi la alibiul personajului histrionic şi degradat care poate spune orice. Astfel, el a putut să strecoare idei şi să emită opinii şocante pentru epocă. Calea aceasta inteligentă a folosirii unei trame epice şi a unui erou declasat a ajutat multor atitudini şi idei estetice ori morale să fie digerate şi transformate în bun intelectual comun.

Putem afirma astăzi, fără teama de a comite un denunț involuntar, că problematica prozei lui Mircea Ciobanu derivă din morala creştină şi poartă toate însemnele gîndirii religioase, fapt care a fost fie eludat de criticii de întîmpinare la vremea apariției cărților, fie ignorat din neputință, fie sugerat printr-un comentariu echivoc sau aluziv strecurat printre interpretările posibile. Nedefinite corect sub raportul intenției şi al motivației, „prozele" lui Mircea Ciobanu au nedumerit şi, nu o dată, au şi dezamăgit pe cei care, neînțelegîndu-le statutul (demonstrativ, etic-speculativ), ar fi vrut ca textele să le ofere mai multă „trăire", o mai mare cantitate de carne, halci de viață.

Unul din fenomenele cele mai interesante ale literaturii apărute în comunism este - cum se ştie - acela al deghizării intențiilor prin migrația funcțiilor si metamorfoza genurilor. Proza zisă de ficțiune a preluat funcțiile

dentale şi toate întîmplările lumii noastre refac şi confirmă scenariile *Scripturii.* Oricît de stranii ar fi evenimentele, aparițiile, locurile şi făpturile puse în mişcare, oricît de amestecate timpurile narațiunii, oricît de sufocantă atmosfera, nu ai cum să nu realizezi - din frînturi şi aşchii de fapte - elementele scenariului eristic, prelucrat acum dintr-un unghi neobişnuit, reluat cu alte tragice chipuri, reîntrupat altfel, reînsuflețit.

Apare în carte, declanşînd seria de evenimente, un călăreț care lasă la uşa unui preot trupul unui mort. Omul bisericii nu vrea să-şi facă probleme şi-l mută la administratorul cimitirului, cu gîndul că porcii acestuia vor face să dispară cadavrul. De la administratorul Cânta (care ni-l evocă pe Satana), acesta trece la un nebun, Lessing, care îl plasează mai departe, unei spălătorese. Alte şi alte persoane cu meserii şi obiceiuri bizare vor să scape de leşul tînărului mort fără martori.

Abia în ultima parte a cărții trupul *e* preluat de cel care se consideră tatăl celui mort (poate Dumnezeu-Tatăl), un bătrîn care îşi recunoaşte fiul, divulgîndu-i numele: Melchisedec. Cum se ştie, acesta e şi numele acelui preot şi rege din vechime (amintit şi de Apostolul Pavel) care, prin neprihănire şi sfințenie, îl prefigurează pe Isus. Cunoscătorii simbolismului biblic, inițiații ştiu că, în sistemul complex de prefigurări şi corespondențe ale *Bibliei (figuram implere),* personajul veterotestamentar îl cheamă în minte pe cel din *Evanghelii,* şi cînd vorbeşti de Melchisedec vorbeşti, de fapt, de Fiul Domnului.

Atmosfera terifiantă şi ideea însăşi a cărții — testarea conştiințelor — par să aibă legătură cu clipa de tragică disperare a lui Isus Omul (batjocorit de popor, crucificat între tîlhari, părăsit aparent de Tatăl), ca şi cu clipele de slăbiciune ale discipolilor, care, înfricoşați de puterea lumească, s-au lepădat pe rînd de el, dovedind cît de nevolnică şi laşă e ființa noastră atunci cînd e supusă unei mărunte, minime presiuni.

Acestei viziuni deprimante asupra virtuților omului, Mircea Ciobanu îi va da peste ani o replică luminoasă într-o carte despre Iov (publicată postum). Rafinamentul ei estetic si subtilitatea demersului îl recomandă pe autor drept unul dintre cei mai profunzi exegeți ai *Bibliei* (notele lui de lectură, adnotările, în număr si valoare covîrsitoare, rămîn să fie editate) şi poate cel mai important scriitor român religios.

în 1969, anul apariției volumului *Epistole,* Mircea Ciobanu găseşte o altă cale de comunicare a meditațiilor sale asupra unor teme morale si existențiale de care s-au simțit datori să se ocupe, din vechime, îndrumătorii şi **gînditorii** creştini. Reluat în 1971 cu *Armura lui Thomas si alte epistole.*

ciclul prozei epistolare se va încheia cu ***Tăietorul de lemne*** (1974), o carte copleşitoare prin tensiunea teribilă a ideilor şi prin rămurişul drăcesc al deducţiilor ce se multiplică fără răgaz.

Scriitorul se află foarte aproape de ceea ce-şi dorea Flaubert: „... o carte fără legături exterioare, care s-ar ţine ea însăşi prin forţa internă a stilului său"; în cazul lui, prin forţa de înlănţuire a evenimentelor spiritului. E printre puţinele proze pur deliberative ale literaturii române şi singura care reuşeşte performanţa de a se alcătui numai din lanţuri de ipoteze şi deducţii si de a menţine timp îndelungat aerul rarefiat al abstracţiunilor, funcţionarea gîndirii. De datele realului, autorul are nevoie doar spre a schiţa din loc în loc un alt cadru adecvat si lămuritor noilor proiecţii ipotetice şi personajelor-problemă, care prelungesc cu o altă nouă verigă - a cîta? - lanţul ipotezelor.

Sîmburele acestei cazuistici pustiitoare, al acestei disociativităţi morbide se află în vechea şi mereu actuala chestiune a caracterului criminal al fiinţei umane şi a crimei ca predestinare, însă în cele mai multe episoade dai, nu de puţine ori, peste peisaje apocaliptice asemănătoare celor din poeme, peste extraordinare descripţii de cîmpii sub secetă. Ele sînt proiecţii ale patimilor umanităţii, vestind iminenţa dezastrului final.

Aspirația la literaritate

Reciclarea realismului tradițional şi primele încercări de modernizare

Reapariția interesului pentru individ şi pentru complexitatea naturii umane

Proza biografică în care domină subiectivitatea auctorială

Simpla reluare a unor proceduri încercate adesea în vremurile normale ale istoriei prozei, chiar întoarcerea la modalități îndelung verificate de abordare a *realului* au putut părea în anii '50 şi '60 o încercare eroică de revenire la normalitate prin lărgirea posibilităților artistice ale romanului „de vremuri noi". După ani întregi în care problemele individului fuseseră evitate ca nesănătoase şi minore în raport cu idealurile colectivității, mai precis ale clasei muncitoare aflate în plin proces de desăvîrsire a revoluției, putea să pară un eveniment apariția unor romane redactate la persoana I şi făcînd loc unei viziuni subiective asupra vieții.

Volumele de versuri erotic-elegiace şi filonul polemic şi pătimaş pamfletar pus în evidență de o carieră jurnalistică spectaculoasă i-au înlesnit lui ***Zdharia Stancu*** drumul spre subiectivitate atît în romane, cît şi în povestiri, în două decenii (între 1948 şi 1968) el desăvîrseste ciclul prozelor cu substrat autobiografic. Romanul *Desculț* (publicat în 1948 şi devenit trilogie în 1960) va forma ciclul *Desculț* împreună cu alte cîteva proze: *Dulăii* (1952); povestirile *Iarbă* (1957) şi *Costandina* (1962); trilogia romanescă: *Jocul cu moartea* (1962), *Pădurea nebună* (1963), *Ce mult fe-arn iubii* (1968). Au rămas în afara ciclului *doar Rădăcinile sîut amare* (1958, 1959) -

un lung reportaj propagandistic despre viața chinuită a românilor sub regimul burghezo-moșieresc, publicistica, memorialistica și romanul *Șatra* (1968), relatînd dramatica epopee a țiganilor deportați la Bug.

Dacă în istoria prozei publicate după 1948 a reprezentat un moment de răscruce apariția, tîrzie și timidă, a persoanei I, a sentimentelor personale, a elementelor intimității și a problemelor eului empiric, cu atît mai mult trebuie socotită demnă de interes o relatare marcată subiectiv, centrată pe *eu,* cum este cea din ***Desculț.*** Cartea a putut să apară în plină escaladă realist-socialistă și într-un moment de virulență ideologică datorită serviciilor pe care le făcuse autorul, în presă, partidului comunist, după război și în special în timpul otrăvitei campanii electorale din 1946. Ea însăși a făcut un serviciu imens propagandei partidului (care cîștigase de curînd de partea sa, prin împroprietărire și prin lichidarea moșierimii, o parte a țărănimii), întrucît zugrăvea în tușe grele, violent subiective, tabloul apocaliptic al traiului apăsător, de animale vlăguite, dus de țăranii din Cîmpia Dunării la începutul secolului.

Interesul acestui roman, viabilitatea lui în epocă, faptul - notabil - că exagerările evidente, deși irită, îi diminuează, dar nu-i sting cu totul sumbra elocvență derivă din adoptarea de către autor a perspectivei, totdeauna avantajoase, a unui copil (Darie), însă, înzestrat cu sensibilitatea, acuitatea și patetismul poetului și ziaristului Stancu, acesta e un copil infirm și colțos care povestește cu glasul gîtuit, fără patetism, fără duioșie și printre scrîșnete neîntrerupte din dinți, neîngăduindu-și nici un respiro, nici un popas liric.

Pentru că romanul vrea să îndeplinească, în totalitatea lui, o misiune propagandistică, aceea de a stîrni ura nemărginită împotriva celor vinovați de abrutizarea desculților lumii acesteia, ziaristul Stancu forțează emoția cititorului prin febricitare artificială, adică prin crearea, pe cale stilistică, a unei tensiuni particulare: fraze scurte, cu inversiuni și reluări obsesive de cuvinte, ce ar trebui să sugereze spontaneitatea și impetuozitatea rememorării; intervenția directă (prin exclamații, interogații, aprecieri și comentarii) a scriitorului, ce nu se împiedică în regulile creației obiective sau nu le poate respecta. *Desculț* e locul unde se forjează o carieră de romancier și e limpede că Stancu își lasă cu greu în urmă pielea ziaristului militant. Romanul este teatrul unei veritabile înfruntări stilistice, cu izbînda din loc în loc a creatorului de atmosferă și de oameni, în dauna sumbrului pamfletar din *Rădăcinile sînt amare.*

Dacă nu am aparține poporului despre care vorbește autorul, am primi cu interes etnologic și, dacă vreți, chiar cu o anume tristă simpatie relatarea lui esprc un tărîm sud-american, arid, cu climă aspră de podiș, unde viețuiește

tribul mohorît şi barbar din Omida, loc uitat de lume, cu obiceiuri de nuntă şi de înmormîntare bizare. Citită de cineva aparținînd unei seminții civilizate sau măcar unui trib cu moravuri ieşite cît de cît din sălbăticie, cartea trezeşte o curioasă senzație, asemănătoare aceleia pe care o ai în fața unei transfigurări artistice de proporții, lunecate în chip deliberat în fantastic şi în mitologic.

Continuînd romanul *Desculț,* ***Jocul cu moartea*** (1962) este o carte care ne furnizează şi astăzi o lectură agreabilă. Arestat de o patrulă în Bucureşti în timpul ocupației germane, Darie, acum adolescent, este expediat, împreună cu alți vagabonzi, într-un tren de marfă, pînă în Macedonia. Evadează si, întovărăşit de un personaj misterios (Diplomatul), ia drumul înapoi spre România, pe jos, trecînd prin peripeții picareşti si situații limită. Senzaționalul întîmplărilor povestite reținut si cu o subtilă, acum, detaşare, chiar cînd schimbările de decor devin trepidante si primejdia creşte în jur, inconfundabila voce a naratorului, care nu mai are patetismul încrîncenat si păgubos din *Desculț,* dau individualitate scrierii si o fac încă abordabilă. Fără să renunțe la subiectivitate, autorul o struneşte acum ca un veritabil romancier.

Produs al unor vremuri întunecate şi apăsătoare, trăite dincoace de Cortina de Fier, romanul s-a citit, în acea epocă a granițelor ferecate, ca o carte de aventuri care îți procură voluptatea cutreierării libere şi îți satisface vocația cunoaşterii şi a evaziunii. Evident, prin procură.

Ciclul prozelor crescute din humusul biografiei (sau, mă rog, năzuind să impună o biografie) se completează, în 1963, cu ***Pădurea nebună,*** roman construit pe o antiteză din păcate prea bine conturată. De o parte se află viața exasperant de previzibilă din tîrgul lînced, cu ulițe prăfoase si cîini adormiți, unde eroul e licean, şi de alta, frematătoarea primitivitate si trăirea plenară pe care le reprezintă, simbolic, Deliormanul - pădurea copilăriei lui Darie. Doar apariția tinerei tătăroaice Uruma, făptură de o măreață şi crudă sălbăticie, va izbuti să-i redea lui Darie sensul pierdut al vieții în libertate, nesugrumate de şerpii rutinei; numai ea îi va readuce în sînge vuietul uitat al „pădurii nebune". Această antiteză prea clar marcată - încă un tribut plătit tîrziu jurnalistului iubitor de contraste! - avea, se pare, rolul de a justifica exasperarea unui Darie pe cale să se radicalizeze politic.

Smuls din chingile lui, episodul relativ autonom (care a şi fost publicat separat) despre tătăroaica Uruma se dovedeşte a ti o povestire romantică tulburătoare. Ea va putea fi apreciată de tinerii care, cîndva, vor simți nevoia să se rupă de infernul oraşului spre a redescoperi voluptatea primitivității.

Ce mult te-am iubit (1968) este ultimul roman cu elemente autobiografice şi în care Zaharia Stancu îşi ia în serios rolul de povestitor. Venit în Omida la înmormîntarea mamei sale (Măria lui Tudor), Darie, acum matur, se scufundă pentru cîteva ore în lumea arhaică de rituri şi datini străvechi a stirpei lui ţărăneşti, reîntîlnind senzaţia uitată a căldurii şi solidarităţii neamului. Adîncit în spectacolul tragic, Darie retrăieşte momentele copilăriei, ale unui trecut îndepărtat, evocat cu forţă lirică şi imaginaţie poematică, în acelaşi timp, privind la ce se întîmplă în jur, se simte inundat de furia obscură a sîngelui care îl împinge să-şi reprezinte epopeic ritualul morţii şi al despărţirii, desfăşurat în umilul său sat de cîmpie.

Ciclul *Desculţ* - care, fireşte, poate fi socotit şi un Bildungsroman - se sfîrşeşte cu această ultimă treaptă a iniţierii. Cunoaşterea, în reculegere, a morţii ca închidere a ciclului vieţii coincide cu însăşi încheierea ciclului romanesc.

O scriere care, deşi nu aparţine ciclului *Desculţ,* e încălzită de aceeaşi subiectivitate romantică, romanul *Şatra* (1968) este şi el o apologie a superiorităţii - în ordinea libertăţii şi a umanului - a comunităţilor arhaice, necorupte încă de civilizaţia noastră ipocrită şi precară, dar terorizate de ea fără milă.

Ce e bizar, psihanalizabil şi cu adevărat interesant pentru noi astăzi este faptul că, în trei din romanele lui Zaharia Stancu - si cele mai izbutite -, transpare o sete adîncă de libertate şi de nesupunere. De dincolo de ideologia pe care a servit-o şi în pofida ei, în aceste cărţi care fac, indirect, apologia vieţii descătuşate de regulile odioase ale societăţii, se aude glasul sincerităţii nemaculate de intruziunile politicului, a sincerităţii inavuabile în vremuri grele.

Proze pitoreşti de mediu cu eroi „suciţi" şi întîmplări bizare

Cum se ştie, **NJCOlaG Velea,** autor de proză scurtă, a fost şi a rămas o glorie a anilor '60, ilustrînd pilduitor mentalitatea artistică a acelor «vremuri în schimbare". După un debut în reportaj *(Viaţa studenţească,* 1957), publică si republică pînă tîrziu, în numeroase volume, aceleaşi puţine texte: ***Poarta*** (1960), ***8 povestiri*** (1964), ***Paznic la armonii*** (1965), *Zbor* ***jos*** 1968), ***In război un pogon de flori*** (1972), ***Vorbă-n colţuri si rotundă*** 1973). Cîteva volume sînt destinate copiilor: ***Cutia cu greier*** (1970), ***Dumitras si cele două zile*** (1974), ***Călător printre înţelepciuni*** (1975).

Umorul delicat pe care îl sesizăm recitind micile lui povestiri şi Cincimea unor observaţii psihologice colaterale nu reuşesc să risipească lnipresia de datare. Sterilitatea scriitorului, care l-a făcut să nu poată ţine Pasul cu schimbările din jur, arc si o urmare bună: proza lui e un eşantion care

oferă cercetătorilor aceleaşi avantaje ca descoperirea chihlimbarului insectifer. Fiind scrise în chiar vremea desprinderii din carcera realismului socialist, aceste scurte schițe - centrate pe cîte o întîmplare ciudată, un gest neaşteptat sau pe cîte o replică neobişnuită - ne fac să înțelegem cum a fost posibilă descătuşarea si care a fost calea aleasă în acele împrejurări de scriitori spre a depăşi formalismul extrem si tîmpa simplificare maniheistă.

Proza lui e dedicată oamenilor simpli şi copiilor, acelor depozitari de sentimente nealterate care ne redau încrederea în Om şi ne fac să-l privim - nu-i aşa? - cu „optimism", cum cereau si documentele oficiale ale secției de propagandă a partidului. Prozatorii tineri (între care îl regăsim şi pe Sorin Titel) au selectat din „trecutul burghez" al literaturii noastre exact modelul acceptabil în circumstanța dată: proza umanității mărunte care îşi relevă neaşteptat noblețea (Brătescu-Voineşti, Gîrleanu, Bassarabescu etc.).

Personajele lui Velea chiar erau unele de tranziție: nu aveau mari tensiuni afective, nici temperamentul şi complexitatea morală ale celor pe care îi va zămisli proza lui Breban, să zicem, dar izbuteau să se individualizeze printr-un nume comic sau o poreclă barbară, printr-un gest contrariant, o bizarerie verbală sau o mică „suceală" a gîndului sau a faptei. Eroii aceştia, copii în pragul maturizării, țărani „în pragul intrării în colectivă" sau făcînd primii paşi de „viață nouă", mici slujbaşi, tractorişti, se află în plin proces de asimilare a unui nou mod de viață si a unor exigențe noi.

Orice tranziție naşte fenomene comice de adaptare şi Velea repetă, într-un anume fel, experiența lui Caragiale şi a „mahalagiilor" lui în tranziție spre alt standing. Procesul de modificare a conştiinței țăranilor şi copiilor lui Velea, asaltați de obiceiuri, concepte şi cuvinte necunoscute, favorizează gestica insolită şi distorsiunile de gîndire şi de limbaj. Prozele surprind înseşi momentele-cheie cînd aceste acte paradoxale se produc. Şi, fiindcă se produc neaşteptat si în timpul desfăşurării faptelor cotidiene şi previzibile ale vieții, au un efect comic (un comic al purității şi inadecvării).

De fapt, țăranii par şi ei nişte copii mari si peltici ce învață să se adapteze unui climat social necunoscut, iar „sucelile" lor sînt psihanalizabile: le-am putea interpreta azi ca reacții timide ale unor minți inocente, simple, la presiunea unui sistem în care vor să se integreze şi se integrează cu dificultate.

Tocmai prin aceste personaje „sucite" ale lui Velea literatura română ieşea din monotonia maniheismului realist-socialist, recăpătîndu-şi interesul pentru individul complex.

Eugen Barbu nu a fost singurul prozator care a descoperit că simpla deplasare a interesului de pe tipic pe excepțional, periferic si insolit, cu alte cuvinte, desocializarea tematicii, se putea impune în ochii cititorilor avizi atunci de schimbare, ca o bătălie cîştigată în numele literaturii. Pe urmele lui Vasile Voiculescu şi Panait Istrati -- căci simpla reluare a experienței interbelice reprezenta nu puțin lucru în anii '60 -, Fănus Neagu se va simți atras de lumea pitorescă şi încă patriarhală a Luncii Dunării.

La vremea apariției lor, volumele de nuvele şi povestiri ale acestui scriitor ce nu părea lipsit de o anume îndemînare a formulărilor expresive *(Ninge în Bărăgan,* 1959; *Somnul de amiază,* 1960; *Dincolo de nisipuri,* 1962; *Cantonul părăsit,* 1964; *Vară buimacă,* 1967) au făcut impresie. Stilul posac şi apăsat demonstrativ al producției editoriale din deceniul ce abia se sfîrşise oferea un fundal contrastant paginilor lui Fănus Neagu, pregătindu-i o carieră spectaculoasă şi, după unii, nemeritat de lungă. Ea e pe punctul să se încheie astăzi, cînd tinerii nu mai par să aibă apetit pentru asemenea tip de scriitură înflorată destinată să bucure simțurile şi să ne reînvie interesul pentru splendoarea lumii.

Fără să pară preocupate de verosimil, aceste proze scurte cuprind numai întîmplări bizare, absurde sau burleşti din tărîmul bălților Dunării din preajma Bărăganului, iar personajele sînt, fără excepție, oameni suciți, trăsniți sau, prin gesturile şi vorbele lor anapoda, fermecători şi savurosi pînă la saturație. Atmosfera nu e lăsată să capete acea binecunoscută plutire sadoveniană: cînd nu e presărată în exces cu situații stranii, e pigmentată cu scene de erotism năvalnic din panoplia haiducească a lui Panait Istrati.

Cedînd, mai apoi, unei mode a timpului care făcea din roman vasul amiral al unei literaturi, Fănus Neagu publica, în 1968, *îngerul a strigat* şi, în 1976, părăsind neinspirat aria ruralului, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe.* Numai *îngerul a strigat* se ține cît de cît în picioare ca roman, întrucît aici autorul nu a făcut decît să grupeze în jurul unui fir epic firav elementele viabile ale prozelor sale anterioare, dedicate lumii țărăneşti.

Ca şi cum ar respecta o rețetă de monografie sătească, romanul adună, sistematic şi cam mecanic, tablouri sociale şi de natură, crîmpeie colorate de baladă haiducească ori de povesti pasionale şi crude, cu hoți frumoşi şi mărinimoşi, obiceiuri năstruşnice şi datini curioase şi, mai ales, face loc galeriei "figurilor" locului, țărani mucaliți, hîtri, cu vorbariță si gesturi iuți, tăioase, chipuri de eroi voluntari, pătimaşi şi vorace, sangvinolenți şi primitivi, înotînd în superstiții, gata să făptuiască şi răul şi binele sub presiunea sîngelui lor aprins.

Dar şi aici unde are cît de cît consistenţă (prin povestea - reconstruită - a existenţei lui Ion Mohreanu), naraţiunea nu reuşeşte să absoarbă şi să controleze în întregime ori să asimileze, pe cît posibil, izbucnirile poetice, fulguraţiile metafizice, flashurile lirice care îşi anunţă mult prea des prezenţa şi tind spre autonomie.

Tărîmul fabulos al Luncii Dunării şi atmosfera mitologică furnizau credibilitate artistică şi justificau orice sau aproape orice. Astfel de acţiuni neostenit fistichii şi de personaje bizare transferate în decor bucureştean - cum se întîmplă în *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* - nu mai trezesc decît un vag interes de lectură. Anecdotica minoră devine iritantă, ca şi verbiajul eroilor, iar decorativismul lingvistic se transformă acum într-o neîntreruptă fandoseală poematizantă, în acel soi de metaforită care i-a păstrat pînă tîrziu un număr liniştitor de admiratori.

La sfîrşitul anilor '60, fără a fi datat, Fănuş Neagu era un scriitor cu „misiunea" încheiată. Ca şi Nicolae Breban, dar fiecare în felul lui. Fănuş Neagu a avut meritul de a face loc în proza românească excepţionalului, *cazului* ieşit de sub legile născătoare de situaţii şi personaje previzibile ale determinismului social.

Ani la rînd, scriitorii ascultaseră de glasul esteticii oficiale, care recomanda proza cu „personaje tipice în împrejurări tipice". Renăscutul interes din anii '60 al unora dintre ei pentru *excepţie* şi nu pentru *regulă* avea toate datele unei reacţii - conştiente sau nu -, ale unei răbufniri a individualismului „burghez" şi intelectual îndelung reprimat. Erau anii în care România însăşi încerca să-şi regăsească individualitatea. De aceea, din perspectiva unei istorii a literaturii scrise în totalitarism, observaţiile de mai sus (care derivă, în fond, din prejudecăţile unui interpret de formaţie veche şi, în aceeaşi măsură, de formaţie nouă) ar putea fi reconvertite în tot atîtea valori expresive.

Cîţiva critici importanţi au remarcat de mult barocul de viziune şi de scriitură al prozelor lui Fănuş Neagu, fără, cel mai adesea, să precizeze caracterul lui genuin. Efecte de baroc produc, într-o lectură direcţională şi „în profit", mai toate aspectele textelor, începînd cu cele care enervează sau dezamăgesc astăzi pe cititorii şi criticii postrevoluţionari.

De o uluitoare concreteţe, comparabilă poate doar cu aceea din proza lui Arghezi, frazele lui Fănuş Neagu conţin, si atunci cînd sînt foarte scurte, mari aglomerări de obiecte şi fiinţe înecate într-o pletoră de însuşiri potenţate metaforic. Mai mult, s-ar zice că superfetaţia aceasta halucinantă, amazoniană este invers proporţională cu spaţiul în care are loc. Ea ne aminteşte întrucîtva de voinţa imaginativă şi de stăruinţa iconarului de a împodobi pînă în margine, feeric şi naiv, îngusta suprafaţă de sticlă, exploatată ca un răzor de om sărac.

Ne surprind nu atît opulența și decorativitatea (care se pot obține și prin cumul mecanic), cît imboldul ce stă în spatele lor, dorința aprigă, violentă de bogăție, de frumusețe și de diversitate pe care o cunosc doar cei ieșiți din convalescență ori dintr-o lungă recluziune (forțată sau nu), pe timpul căreia au rîvnit la transformarea vieții într-o perpetuă sărbătoare pantagruelică și mirobolantă. Năzuința aceasta e atît de intensă încît sparge constant echilibrul compozițional și preschimbă mișcarea penelului în frenezie, iar tabloul într-o dezordine aiuritoare, ce trădează o stare de spirit dionisiacă, poate singura autentică din proza română. Proiecție a tuturor dorințelor refulate pe parcursul unei zăboviri ascetice, lumea lui Fănuș Neagu e un fel de paradis al sărmanilor în care oamenii, lucrurile și întîmplările par a fi dăruite în compensație și reprezintă, fiecare în parte si toate la un loc, minunea vieții în libertate (ca vis).

Acest apetit neobișnuit pentru spectaculosul de orice fel face ca rareori personajele să aibă legătură cu contextul ori să servească la ceva, să devină utile unei trame narative (în măsura în care cineva ar dori-o și dacă Fănuș Neagu ar fi cu adevărat, cum se afirmă, un povestitor). Din clipa în care s-a hotărît să-i facă loc și pentru că tot i-a făcut loc în text, personajul trebuie să fie excepțional, excentric, în orice caz diferit, fie și prin diformitate. El nu merge, ci rătăcește; e buimac, aiurit, enigmatic, niciodată previzibil. E decorativ, perfect nefuncțional și în tot ce întreprinde e excesiv, debordînd de o energie fără țel și de patimi fără obiect. Nu cunoaște nici o regulă și nici o logică și, ca si cum ar fi acumulat, nu se știe cum si cînd, frustrări și nedreptăți neavuabile, se dezlănțuie, fulgerător și cam fără rost, în fapte și vorbe teribile.

Personajul (sau autorul pe care îl ghicim întruchipat în zeci de variante) simte nevoia să-si probeze neîncetat prezența în lume, mișcîndu-se fără încetare în cadru, inventînd frenetic și tot gratuit elogii și invective, înjurături fără direcție, strălucitoare erupții metaforice, plăsmuiri fantasmatice, peripeții incredibile, fioriturі de mahala. Vitalismul nelimitat al eroilor săi, activismul lor capricios și fără sens, instabilitatea lor umorală, incontinența iluzionării (care îl recomandă pe scriitor ca pe un dionisiac), întreg acest excedent pasional reprezintă însă o reacție, reacția la o stare de spirit apăsătoare și la o doctrină simplificatoare, întemeiată pe determinismul strict al relațiilor sociale si pe topirea individului în masă.

Cum spuneam, cu o pasiune psihanalizabilă, prozatorul vînează excepția, monstruosul, pitorescul șocant, bizareria, adică tot ce este excitant si provocator pentru închipuire, dîndu-i acesteia șansa de a funcționa spre a spori senzația de viață. Din această perspectivă, este nedrept să deplîngi lipsa lui de simț constructiv și de organizare. Se naște astfel un baroc, dar un baroc de corn-

pensare, tragic, în fond, prin disperarea pe care o presupune o astfel de sfidare a previzibilității lumii, de refuz al unei umanități ce figurează într-o schemă şi doar pentru a ilustra precis şi fără excepții legile dialecticii marxiste.

în spatele oricăreia din frazele atinse de bulimie metaforică ale lui Fănus Neagu se află un strigăt fără glas: viața e un neostenit miracol şi nu ceea ce ați vrea voi să fie. în felul ei, proza lui Fănuş Neagu reprezintă, Ia începutul anilor '60, probabil cel mai viguros refuz al cerințelor realist-socialiste, întrucît el se produce la nivelul articulațiilor intime ale textului.

După aceea, sfidarea a devenit stil şi, mai tîrziu, ca la noi toți, rutină.

Proza de introspecție şi analiză psihologică. De la „tipic" la „excepțional" si imprevizibil. Predilecția pentru „cazuri" şi psihologii abisale

Ignorînd recomandarea oficială de a se ocupa, laolaltă cu toți intelectualii, numai de problemele necontenit „majore" ale societății, **Nicolae Breban** face, pentru prima oară în chip consecvent, loc în romanul postbelic introspecției şi analizei psihologice, adesea blamate de critica inchizitorială a anilor '50 ca tentație ruşinoasă şi regretabilă a scriitorului. Prozele sale urmează traseul de la *tipic* la *excepțional.*

Francisca (1965) este, în bună măsură, încă un roman realist din descendența prozei lui Slavici. Regula primei cărți care adăposteşte în crisalidă evoluțiile ulterioare se confirmă. Anunțîndu-si prezența copleşitoare de mai tîrziu, își găsesc loc aici şi lungile, obositoarele monologuri analitice, şi valurile de discuții si de reflecții pe teme pe atunci interesante. Si tot acest roman anunță viitoarea dominantă stilistică: propensiunea spre detaliul voluptuos. El dă naştere primelor caractere dominatoare brebaniene, precum şi celor dintîi descrieri agresive şi minuțioase de medii: mediul orăşelului ardelenesc părăsit de Francisca, fata rebelă a unui preot fără personalitate şi a unei mame prea energice, si mediul industrial în care intră, smuls din baştină lui de taifunul industrializării, țăranul inteligent şi întreprinzător Ion Cupşa.

Impasibil, cum va fi mereu, față de vorbe, zvonuri şi mode, prozatorul nu pare obsedat de chestiunea reînnoirii mijloacelor artistice - la ordinea zilei la jumătatea anilor '60, cînd ajung la noi ecourile obosite ale „noului roman". El dă cuvîntul - pe sute de pagini - Franciscăi (felceriță într-o uzină) să-si împărtăşască prietenului şi activistului Chilian amintirile ei de fată de 20 de ani, nemilos de lucidă şi care a reuşit să se desprindă de mediul ardelenesc şi de clasa ei, evident, în „descompunere" (burghezia de provincie). Şi tot ca

mai tîrziu, nu se lasă tulburat de spaimele verosimilității şi ale echilibrului compozițional, comentînd el însuşi, eseistic, pe sute de pagini, evenimentele, avansînd, adesea nemotivat, teorii, reflecții (o înclinație irepresibilă, rezistentă în timp) ori punîndu-le în seama eroilor, chiar dacă profilul acestora nu ar fi permis-o.

De pe acum Breban găseşte satisfacții şi căi îmbietoare de coborîre spre abisurile sufleteşti în analiza cuplurilor. Perechile cu adevărat interesante aparțin tot vechii lumi burgheze. Tatăl fetei, preotul Cornel Mănescu, ce pare şters şi devitalizat, flasc, este dominat în căsătorie de Ana, frumoasa nepoată a episcopului, femeie de o rece energie. Aceasta va înflori, devenind calină, iubitoare, pasională, abia cînd îşi găseşte perechea în persoana lui Petraşcu, un alt preot din oraş, cu care nu se dă în lături să cumpere o moară si să facă negustorie.

Nu atît cuplurile formate din indivizi de forțe psihice egale ori întemeiate pe un anumit soi de afecțiune şi complinire (Chilian-Cupşa, Chilian-Francisca) par să-l seducă pe prozator, ci, aşa cum va dovedi şi în celelalte romane, acelea care presupun raporturi de dominare si de forță. E judicioasă observația lui Eugen Simion că Breban „nu zugrăveşte propriu-zis tipuri, cît energii si moliciuni umane", în consecință, indivizii sînt doar de două feluri: puternici şi slabi.

Sînt în această primă carte, ca şi în celelalte, metamorfoze de neacceptat altădată în romanul canonic. Vremurile sînt, cu toate acestea, de aşa natură încît mai putem admite că, silit de împrejurările terifiante ale tranziției la comunism, preotul Mănescu îşi descoperă o energie care îl preschimbă într-un cinic şi vajnic întreprinzător. Calificat într-o altă meserie şi ajutat de transformările socialiste, Cupşa, dintr-un țăran transilvan, devine, prin tipica trezire (sechelă a realismului socialist), omul conştient de forța lui teribilă (derivată din forța clasei muncitoare), un posibil conducător discreționar.

E la mijloc o evoluție imprevizibilă şi o cădere stridentă din rigorile balzacianismului sau toate aceste trăsături existau, dar erau mascate de conveniențele vechii lumi. S-ar zice că asemenea convertiri rapide (v. Grobei), trezirile neverosimile, spectaculoase (din *Don Juan),* țîsnirea unor energii stihiale care schimbă destine si identități reprezintă o viziune pe atunci temerară asupra omului ca ființă imposibil de prins în vreo regulă, de nestăpînit, de nesupravegheat, în orice caz, se anunță predilecția romancierului pentru personajul supradotat care e fascinat de putere sau care începe să simtă beția ei, adică, de fapt. voluptatea înrobirii celorlalți, a nimicirii celor nevolnici.

Alcătuit din cîteva nuvele, cel de-al doilea roman al lui Breban are un titlu ***(în absenţa stăpînilor,*** 1966) care s-ar putea explica astfel: stăpînii sînt bărbaţii, în absenţa lor (de înţeles într-un regim al închisorilor), rămîn doar bătrînii, femeile şi copiii, adică partea fragilă a societăţii, care, în condiţiile cutremurului comunist, demolator al valorilor burgheze, şi-a pierdut şi bruma de demnitate şi de umanitate. Fără avere, bătrînii se dovedesc a fi simple organisme biologice în descompunere. Despre femei, vorbeşte jurnalul unei adolescente voluntare (E.B.), care crede că-şi poate decide singură destinul, provocînd, spre a se proteja, pasiune şi care, pînă la urmă, cade ea însăşi pradă pasiunilor. Cu un psihic oribil, copiii îi par prozatorului posedaţi de demonul curiozităţii şi bîntuiţi fără istov de impulsuri erotice incontrolabile.

în prima secvenţă *(Bătrînii),* te izbeşte abundenţa notaţiilor realistice acute ce rezultă dintr-o analiză devastatoare, detaliată cu cruzime şi frenezie, a degradării fizice şi psihice şi a efectelor ei în plan social şi moral. Dar bătrînii din carte (doamna Willer, doamna Pleiniceanu, domnul Pleşoianu, anticarul Pamfil etc.), ce apar animaţi, cu toţii, de un singur sentiment - ura -, sînt, de fapt, victimele regimului comunist care îi deposedase de bunuri, de averi, de statutul lor social şi care, în doar cîţiva ani, îi preschimbase în larve. Dacă nu ani şti astăzi proporţiile şi consecinţele acestui jaf criminal şi ale lichidării elitei noastre, ne-am putea lăsa încă seduşi esteticeşte - cum am făcut-o citind şi *Scrinul negru* - de sarcasmul brebanian, de alunecarea neîntreruptă a ochiului său spre amănuntul grotesc, de felul cum exploatează virtuţile, rareori exploatate la noi, ale penibilului.

în secvenţa intituiată *Femei,* voluntarismul şi luciditatea nefirească fac din tînăra E.B. (foarte apropiată temperamental de Francisca) un *alter ego* al autorului, şi el purtat spre o ţintă misterioasă de propria - monstruoasă - energie. E totuşi puţin cam prea complicat destinul pe care si-l croieşte singură autoarea jurnalului. Dispreţuindu-şi fără limite familia, e hotărîtă să-şi provoace, în replică, o iubire pentru a scăpa de aceea a logodnicului oferit de mamă. Ea este gata să se pedepsească prin moarte pentru inconsecvenţă şi ambiguitate în sentimente, pentru înfrîngerea caracterului ei tare de către o forţă care mereu o depăşeşte. Să recunoaştem că între voinţa de dominare a propriilor sentimente si a propriului destin si neputinţa de a ţine piept cotropitoarelor chemări senzuale şi forţei hegemonice a partenerilor se naşte un conflict puternic şi că adesea el are, în această carte, măreţie tragică.

în secvenţa *Copii* (sau *Oglinzile carnivore),* N. Breban se ocupă de momentul descoperirii (sub forma unei curioase devorări în imaginaţie) de către un copil hipersensibil, de o mare complexitate psihică (din nou

neverosimilă), pe numele lui Herbert, a *existentului,* cu toate nebănuitele şi necruțătoarele lui aspecte (erotismul, spaimele necunoscutului, plictisul etc.). E vorba de un individ excepțional - în devenire -, dintre aceia preferați de Breban, imposibil de încadrat şi de stăpînit, un viitor zeu nemilos, teribil, necruțător, care se supune de pe acum unor probe de voință şi temeritate. Vîrsta „copilăriei fericite" la care se declară asemenea aspre virtuți nu contează cîtă vreme scriitorul crede în paradoxul ființei umane, pe care nimeni, niciodată, nu o poate controla.

Toate trei nuvelele care alcătuiesc secvențele cărții par a fi studii de cazuri, fişe de psihologie a vîrstelor, pregătind marile compoziții romaneşti.

Scriind *Animale bolnave* (1968) - punct de hotar în creația lui -, Nicolae Breban se va dovedi preocupat nu atît de *tipic,* cît de *excepțional.* îndoindu-se de posibilitatea unor clasificări - de orice natură - în aria umanului, N. Breban anunță părăsirea acestei convenții. Dacă luăm în considerare interesul pe care îl arată acum pentru *singular* si *psihologic,* modelul nu poate fi decît Dostoievski. Ucigaşul Miloia este un exaltat bîntuit de tulburările unei credințe nefireşti, abulicul Paul Sucuturdean, trăind numai cu închipuirea, e un dinainte învins, un amnezic, un molatic cu suflet femeiesc, Mateiaş e un simplu plutonier, dar dintr-o „specie ciudată", Krinitzki e predicator, dar unul mai curînd atins de fatalism. Personajele sînt, în majoritate, obsedați şi paranoici aflați într-o neîntreruptă stare de criză. Deşi sclavii nătîngi ai unor impulsuri obscure, sufletul lor mai poartă un strop de lumină. Umanitatea acestor personaje continuă să ființeze şi un semn că există este chiar tentativa de a se opune fatalității destinului lor, o tentativă care îi va şi distruge.

De la Dostoievski, Nicolae Breban a învățat că o carte cu asemenea personaje nu are şansa să se impună decît ajutată de o tramă polițistă şi de tehnicile suspansului. Despre conştiința eroilor (aflați în raporturi de compensare) ne vorbesc însă, ca în romanele clasice, comportamentul şi spovedaniile lor. Cu toate acestea, se poate spune că N. Breban a simțit, în sfîrsit, nevoia să-şi modernizeze narațiunea. Intr-un fel, *Animale bolnave* este şi romanul unui roman care se alcătuieşte pe două căi contrare: prin inventarea şi proiectarea fantasmatică a faptelor de către mitomanul Paul şi prin demitizarea aceloraşi fapte de către plutonierul Mateiaş.

Construit exemplar si voit simetric, romanul demonstrează că, în pofida multiplicării şi deformării sensurilor în oglinzile paralele ale celor două conştiințe, există o logică în ilogic şi că excepția aparține totuşi realului.

Gîndirea practică si demistificatoare a lui Mateias, spulberînd gîndirea înecată în formule şi convenţii a celorlalţi, se constituie ca o aluzie în sine la cei ce înlocuiesc realitatea cu imaginea ei ideală şi cu transfigurarea ei ideologică.

Trecînd imperturbabil peste hotarele cunoscute ale tipurilor de discurs narativ, ignorînd regulile stilistice de echilibru şi proporţie, ca şi distincţiile autor-narator, narator-personaj, autor-personaj, Nicolae Breban debordează eseistic pe zeci de pagini. El e un scriitor făcut din excese şi trebuie luat ca atare, în fond, marile mize ale cărţii sînt atinse: zone conflictuale noi, cîteva personaje („animalele bolnave") de o complexitate surprinzătoare într-o literatură abia ieşită din dogmatism, o coborîre adîncă - facilitată de abilul pretext al investigării de către miliţie a unor asasinate - în psihologia suferinţei şi a crimei (de altfel, inexistente pentru „foruri").

Ne rămîn în memorie personajele acestei proze care transformă în biruinţe micile şiretenii artistice, concesiile aproape inobservabile făcute publicului mediu (trama poliţistă), autorităţilor (instituţia miliţiei iese măgulită) şi ideologiei oficiale (credinţa ca somn al raţiunii care naşte monştri).

Incapabil de coerenţă şi de decizie, de gîndire logică şi de adevăr, Paul ilustrează patologia adolescentului excedat de propria imaginaţie, trăind continuu ipostaza tragică de victimă. Cum se va întîmpla nu o dată în literatura scrisă sub comunism, cele mai subtile şi mai îndrăzneţe fraze ale cărţii sînt puse în gura lui de martor necreditabil, torturat de fantasme. Alt animal bolnav e frumoasa, orgolioasa Irina, terorizată de gîndul că provoacă în jur numai moarte şi durere şi îi este dat să-şi scufunde neîncetat viaţa în suferinţă.

Uriaşul Krinitzki - pentru care religia există pentru a-i modera instinctele, impulsivitatea şi sentimentul propriei forţe telurice de care se teme - devine cel mai interesant personaj al cărţii, pentru că misticismul lui nu exclude luciditatea şi precizia acţiunilor - o combinaţie, ca să spunem aşa, dostoievskiană. De altfel, toate aceste „animale bolnave" (cu excepţia lui Miloia, care, iresponsabil fiind, e un făptuitor oarecare) sînt, fără voie, şi complici ai crimelor, fapt care contribuie la generalizarea, tot în spiritul prozatorului rus, a vinovăţiei.

Nu trebuie să pierdem din vedere nici romanul poliţist, întrucît, la urma urmelor, la mijloc e o afacere criminală intrată în atenţia miliţiei, reprezentate de două personaje excelent zugrăvite (colonelul Vostinaru si plutonierul Mateias). Considerăm o performanţă pe măsura celei a lui Faulkner faptul că autorul a reuşit să facă loc unei problematici subtile şi unor personaje cu psihologie abisală, fără să facă rabat de la regulile nu uşoare ale romanului poliţist, regizîndu-i acestuia o desfăşurare electrizantă. Toate psihologiile oferă necontenite revelaţii, nimic nu rămîne într-o formulă

stabilă, chipurile îşi schimbă brusc trăsăturile, luminate, pe neaşteptate, ca în Dostoievski, de o frază bizară. Cititorul nu trebuie să afle vreodată că, în fond, se modifică astfel doar reprezentările lui despre înfățișarea morală a eroilor.

Pentru că oricine poate fi un posibil criminal sau o virtuală victimă, în orăşel se instalează o teroare surdă şi o tensiune pe care din nou prozatorul ştie să mizeze, făcîndu-ne să ne molipsim de ea şi să simțim existența în aer a unor cîmpuri malefice de forță. Starea de expectație e întreținută de plăsmuirile fanteziei delirante ale fabulatorului ingenuu Paul, care ne obligă să le luăm în seamă pentru că sînt țesute (ca şi cum ar urma regulile diversiunii propagandistice) la un loc cu petice de adevăr.

îngerul de gips (1973) confirmă capacitatea lui Breban de a revela partea ascunsă a psihicului omenesc, de a aduce la suprafață tenebrele sufletului mascate de automatisme sau de comportamente cotidiene normale. Universitarul Minda, un nume în specialitatea sa, medic cu o reputație ireproşabilă, sporeşte galeria eroilor cu evoluții greu de prevăzut, motivate sau am zice că mai ales nemotivate de presiunea societății, de condiționările mediului şi ale timpului. Aceste personaje brebaniene se metamorfozează, suportă o mutație, cum pare a vrea să sugereze autorul, sau îşi pierd subit puterea de disimulare, cum vrem să credem noi, împinşi de logică şi de obişnuințele gîndirii artistice balzaciene.

Seriosul, impecabilul doctor Minda, care are, pe lingă alte multe calități, şi norocul să fie iubit şi admirat de doctorița Ludmila Ogrin - o femeie frumoasă, inteligentă -, descoperă uluit că e atras irezistibil de o femeie vulgară, primitivă, opusă în totul distinsei sale logodnice. El este fascinat de durdulia Mia Fabian (cunoscută la o consultație), deşi o detestă pentru trivialitatea pe care o degajă toată ființa ei.

Cititorul asistă uimit la lenta declasare a respectabilului doctor Minda, care începe să o caute şi să o viziteze la ore tîrzii pe Mia şi îşi pierde ceasuri nesfîrşite, din timpul altădată dedicat studiului, spre a-i cîştiga grațiile. Ajunge să fie bătut şi umilit de amantul gelos al nimfetei, îşi neglijează logodnica şi, pînă la urmă, o pierde. Şi pentru ca sentimentul ratării să-i cuprindă în totalitate spiritul şi experiența umilirii să fie dusă pînă la ultimele consecințe, o pierde şi pe Mia Fabian (moartă de o pneumonie neîngrijită corect), după ce aceasta, în sfîrşit, îl acceptase ca amant.

Eşecul şi, în genere, actele personajului nu au o cauză precisă, iar „vulgara" Mia Fabian este doar agentul coroziv care a făcut să se fisureze platoşa omului cu ținută ireproşabilă, exemplu de echilibru printre colegi. Este oare la

mijloc acea fascinaţie a zonelor joase ale omenescului, acea chemare a hăurilor şi mlaştinilor vieţii pe care orice spirit înalt o simte, pentru că orice spirit înalt e un animal sinucigaş, cu tentaţia adîncurilor şi a căderii? Sau ne e mai uşor să recurgem la cealaltă explicaţie - cea de ordin psihanalitic? Căci, din analiza infinitezimală (iniţiată pe zeci de pagini de prozator) a gesturilor eroului şi a trecutului său, rezultă că sub masca echilibratului conferenţiar universitar zace un imatur, un adolescent întîrziat, cu faptele juneţii neconsumate. Prin spărtura provocată de această experienţă a înjosirii e gata să ţîsnească sentimentul regăsirii libertăţii ca voluptate a iresponsabilităţii asumate.

Momentul Mia Fabian este momentul maturizării eroului, al renunţării la masca superiorităţii sale întemeiate pe ignorarea de sine: el a avut curajul ca, prin înjosire (din nou Dostoievski) şi prin bălăcirea în apele murdare ale vieţii, să-şi cunoască slăbiciunile şi voluptatea trăirii autentice. Curajul să înfrunte adevărul. Motto-ul cărţii, un citat din *Ecce homo* de Nietzsche, îşi găseşte justificarea în roman: „Cît adevăr suportă, cît adevăr îndrăzneşte un spirit?".

Ne întrebăm, sub această incidenţă, dacă ţesătura bogată de fapte, observaţiile realistice, numeroasele personaje excelent creionate reuşesc să atenueze senzaţia de tezism, de efort prea mare de susţinere a Unei schelării teoretice.

Apariţia tendinţei de transfigurare a realului. Proze realiste cu intruziuni fantastice si mitice

în abia începutul deceniu 7, prozatorii români au continuat cu şi mai multă decizie să recucerească pas cu pas tărîmul visat al marii literaturi, al unei literaturi care se supune legilor ficţiunii. Dacă Eugen Barbu sau Fănuş Neagu ignoraseră comandamentele reflectiste şi insistent recomandatele tipologii ale realismului oficial, dînd prioritate atipicului, perifericului şi insolitului, Ştefan Bănulescu, Dumitru Radu Popescu şi, puţin mai tîrziu, George Bălăiţă, Ştefan Agopian şi alţii împing mai departe această tendinţă de desocializare şi de derealizare. E părăsită pînă şi „marginea" - încă posibilă — a realităţii si această fugă de *realul* instituţionalizat îi ajută pe prozatori să încerce veritabila satisfacţie artistică a transgresării imediateţii.

Apariţia tendinţei de transfigurare a „realului" în proza de după 1964 reprezintă evenimentul major al acestei noi etape. Citirea **întâmplărilor** într-o altă grilă decît cea „obiectivă" a adecvării,' a ..redării" realităţii, inundarea

acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice reprezintă o altă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese pînă atunci orice manifestare a iraționalului.

E posibilă o înrîurire a prozatorilor sud-americani care, în pofida puterii corupătoare a civilizației occidentale întemeiate pe rațiune si tehnică, reinstituie domnia elementarului, a trăirii inocente sub semnul condiției originare. Hrănită din rezervele mitice reziduale şi din experiența ancestrală colectivă, din fondul valorilor care, prin forța lucrurilor, par multora misterioase, neliniştitoare şi bizare, proza de acest fel, neavînd nevoie de trame narative spectaculoase, e uşor de imitat, însă, la jumătatea deceniului 7, traducerile erau puține şi moda prozei sud-americane nu făcuse nici pe departe acelaşi număr de victime ca în deceniul următor.

Pe de altă parte, luînd contact tîrziu cu civilizația citadină, cu utilitarismul şi pragmatismul occidental, românii au făcut loc de la început, în proza lor costumbristă din secolul al XlX-lea, opoziției de mentalități şi de culturi. Simpla opoziție decorativă exploatată de romantici a devenit reacție puțin mai tîrziu şi a căpătat conotații ideologice o dată cu sămănătorismul şi, mai apoi, într-un fel distorsionat, cu gîndirismul (care a introdus forțat elementul ortodox printre componentele spiritului românesc).

Reflexele unei variante româneşti de realism magic sînt vizibile la Sadoveanu şi la Voiculescu - plăsmuitori de spații mitice, colcăind de obiceiuri străvechi, mituri, eresuri, practici ancestrale şi unde mai ales triumfă un fond originar cu neputință de obnubilat de factorul civilizator. Factor civilizator care, în anii guvernării comuniste sovietizante, a fost şi mai activ în nimicirea unicității locale, întrucît avea în spate „concepția cea mai înaintată despre lume", precum şi năzuința secretă a deznaționalizării popoarelor cotropite.

După 1964 - cînd însuşi realismul socialist, echivalat/asimilat fiind cu un „dar" venit de la duşmanii tradiționali, a fost ignorat ca „metodă" şi apoi satanizat — realismului cu intruziuni fantastice şi reflexe mitice i s-au deschis porțile literaturii. Scriitorii s-au simțit încurajați de reorientarea politicii oficiale. Dat fiind fondul autohton de eresuri, mituri, practici tradiționale repuse în circulație în felul în care numai ficțiunea o poate face, proza de acest fel poate fi interpretată şi ca o regăsire a identității naționale şi ca o reacție *sui-generis* la raționalismul comunist cu pretenții de valabilitate absolută.

în completarea acestei explicații socio-politice ar mai fi una ce ține de specificitatea fenomenului artistic românesc, care continuă să funcționeze pînă tîrziu pe principiul ocupării locurilor goale. Realismul cu intruziuni fân-

tastice, mitico-magice etc., ca probă a victoriei ficțiunii complexe, a avut puțini reprezentanți în proza interbelică şi merita să trezească interesul noului val de scriitori, ieşit el însuşi din „barbaria indigenă" şi hotărît să-i facă loc acesteia în Cetate.

Apar astfel primele încercări de transfigurare a realului prin cele cîteva nuvele semnate de **Ştefan** BănulesCLJ. El debutase, în 1960, cu volumul *Drum în cîmpie,* nu altceva decît o mapă cu peisaje misterioase de Bărăgan, comentate poetic. Culegerea de nuvele publicată de Şt. Bănulescu după cinci ani, cu titlul *Iarna bărbaților,* anunță refacerea completă a legăturii întrerupte cu acea linie a prozei interbelice româneşti reprezentată de Vasile Voiculescu şi Mircea Eliade. împingînd, ca şi aceştia, realul în fabulos, autorul se sustrage - primul şi într-o măsură mai mare decît oricare dintre scriitorii generației sale - de la cronologia obiectivă, de la cadrul socio-istoric şi de la geografia reală.

Dintre nuvele, cîteva *(Mistreții erau blînzi, Dropia)* abandonau timpul istoric şi cadrul spațial concret, răpindu-l pe cititor spre a-l transporta într-o lume arhetipală popuiată de fantasme şi de figurile mitologiei locale, întîmplări de basm invadează pe neaşteptate realul şi îl preschimbă într-un tărîm misterios, de vis. Autorul nu făcea, în fond, decît să imagineze şi să compună - analogic -, în spiritul şi pe schema narativă a credințelor populare, a eresurilor şi a legendelor, ori să prelungească şi să dezvolte firul narativ al acestora mai departe, în zona himericului şi a irealității magice.

Nu se poate vorbi, sub raport tehnic, de un progres față de stilistica fantasticului voiculescian, dar, în privința dozării nuanțelor si a menținerii unui balans subtil real-fantastic, Ştefan Bănulescu îşi depăşeşte antecesorii.

Prin volumul *Echinoxul nebunilor si alte povestiri,* apărut în 1967, poetul **A.E. Baconsky** se dovedea un adevărat profesionist al enigmaticului, din familia lui Villiers de l'Isle-Adam şi Mateiu I. Caragiale, un inițiat în ştiința sugestionării, a producerii senzației de straniu şi a atmosferei sumbre, rău-prevestitoare.

El ştie să folosească ingenios recuzita fantasticului romantic, face apel la mai toate motivele şi *topoii* genului, alege spații specifice (locuri bizare din preajma mării, insule sălbăticite), generatoare de spaime, anulează voit orice început de determinare geografică şi istorică precisă, răspîndeste continuu confuzie, dozează efectele, pregătindu-l pe cititor şi stîmindu-i plăcerea demonică a stranietății. Si toate acestea în fraze imperiale, fără imagini brizante, zdruncinătoare de armonii.

Cum accentul cade nu pe subiect, ci pe arta transformării lui în pretextul experimentării tuturor tehnicilor expectației, se poate spune că, după deceniul dominat de „arta cu tendință", această carte reprezintă una din primele victorii ale gratuității în proza românească apărută sub comunism. Am citi-o şi astăzi cu plăcere dacă nu am avea, pe tot parcursul lecturii, senzația că sîntem alfabetizați cu metodă şi cu bune exemplificări.

Apariția primelor experimente formaliste şi a unor elemente de discurs autoreflexiv, ludic şi ironic. Reluarea experiențelor demitizante ale avangardei si declanşarea procesului de sincronizare cu experiențele moderne europene

Dumitru Tepeneag (care - la Paris, fireşte - a fost un cunoscut opozant al regimului ceauşist) a susținut după Revoluție că este, prin *Măria de la Scoală Normală* (1969), primul metaprozator român conştient de autoreflexivitatea textelor sale. împreună cu Vintilă Ivănceanu (autor al microromanului *Pînă la dispariție},* Florin Gabrea, Dumitru Dinulescu, Iulian Neacsu, a contribuit la constituirea unei grupări literare de mansardă, autointituiată *Oniricii.*

Nu atît curentul (inadecvat numit „onirismul"), cît gruparea ca atare a deranjat oficialitățile ceauşiste, întrucît era o grupare. Partidul se afla într-o eroare de evaluare, căci intelectualii români se găseau la sfîrşitul deceniului 7 încă în transă, anesteziați de aparențele liberale ale regimului şi de drogul recîştigării dreptului la patriotism.

Nici măcar D. Tepeneag nu a fost în măsură să dea corp literar teoriei si să alcătuiască produse onirice. Oniriştii, susține el, ar trebui nu să reproducă, ci să producă vise după „modelul legislativ" şi structura (adaptată estetic) a visului care aspiră la simultaneitate. Condiție ingrată. Primele trei mici volume tipărite de el în țară *(Exerciții,* 1966; *Frig,* 1967; *Aşteptare,* 1971) ilustrează mai curînd, prin formalismul lor frapant, experimentele „noului roman", la a cărui introducere în literatura noastră (faimoasă prin sincronizările ei tardive) a contribuit direct prin articole şi prin traduceri din Robbe-Grillet si Pinget.

Jocurile compoziționale, amestecul fantezist, dar bine dozat de mituri, motive literare, clişee, alura de intertextualitate programată, rudimentele de discurs autospecular sînt infiltrate de atitudini si „rezolvări" ce țin mai curînd de literatura lui Kafka, Beckett, loncsco, şi ei descoperiți nu de mult de tinerii literați români. Impulsul pe care îl avem de a relua, de fiecare dală, lectura

pentru a pune cap la cap şi de a reconstitui cît de cît secvenţele savant distribuite anterior este totuşi semnul, nu lipsit de interes pentru o istorie a literaturii postbelice, a prezenţei unui text autoreflexiv.

O emisie narativă de tip oniric se remarcă fragmentar în *Frig,* proză ce pare scrisă de un Leonid Dimov care şi-a uitat rimele. Autorul are curajul să producă un conţinut inexistent, bruindu-si funcţiile de control ale raţiunii. Fragmentelor şi episoadelor *existentului* li se impune un nou cod combinativ. Li se forţează - oricît de incongruente - înlănţuirea, ca şi cum aceasta ar fi fost normală si de la sine înţeleasă.

Cel mai performant text al său este *Zadarnică-i arta fugii* (început în ţară şi terminat la Paris în 1971), unde pot fi reperate structurile unei fugi. Vocile narative intervin succesiv pentru a relua tema iniţială şi a o complica cu situaţii noi. Există, ca în muzică, dominante şi tonice care dau răspunsuri şi amplifică jocul tematic, transmiţînd senzaţia vieţii şi a densităţii cu ajutorul a cîtorva note numai şi a unor modulări inteligente.

Prozele tipărite la Paris şi, după Revoluţie, în ţară sînt demne de interes, dar se află în afara temei acestui studiu.

în acelaşi timp cu D. Ţepeneag începea să publice şi Dumitru (PUSÎ) **DinuleSCU** o proză indiferentă la comandamentele verosimilului, privată în chip voit, pe mari porţiuni, de logică. Un prim volum *(Robert Calul)* îi apare în 1968, după ce revista *Amfiteatru* îl debutase în 1966. Era proaspăt absolvent al Facultăţii de Filologie din Bucureşti. Dacă ar fi să luăm în calcul prestaţia generaţiei optzeci, s-ar zice că mediul universitar a înlesnit scriitorilor priza la nou şi o mai mare dezinvoltură în adoptarea lui. Noul purta atunci şi numele „literaturii absurdului", întrucît puţinele traduceri din Kafka s

i

contactele sporadice cu textele lui lonesco şi Beckett făceau senzaţie printre tinerii literaţi.

Aerul bizar al naraţiunii acestui microroman, absenţa unei amprente socio-istorice precise, cursul oniric al desfăşurării faptelor trimit cu gîndul la experienţele suprarealiste româneşti (Gellu Naum), puţin sau deloc cunoscute junilor sincronişti de atunci. Profesorul (de educaţie psihică!) Robert Calul, aflat într-un tandem urmuzian cu povestitorul (care e inginer si cîntăreţ prin restaurante), trece prin diverse întîmplări iraţionale sau de o banalitate crispantă, hălăduind prin aeroporturi, cimitire, cinematografe, cîrciumi, cenacluri literare etc.

în celelalte volume *(Linda Belinda,* 1979; *Eu si Robert Calul. Proze scurte şi un roman scurt,* 1982; *Galaxia burlacilor,* 1980; *îngerul contabil,* 1985), prozele scurte şi foarte scurte conțin un set mai mare de procedee literare la vedere, fapt care le pune într-o relație interesantă cu produsele optzeciste, ulterioare. Totuşi, parodierea tipurilor de limbaj prozastic, segmentarea întîmplătoare a narațiunii, reducerea acesteia la numai două propoziții sau frustrarea ei de un final decisiv şi impresionant, miza pe mecanic şi previzibil, enumerarea minuțioasă, pedantă, de nume şi fapte insignifiante trădează mai curînd intenția comicului.

Două tipuri de efecte umoristice îi reuşesc lui Dinulescu: comicul banalității şi comicul infantilizării. La o mai atentă privire, poate fi vorba chiar de un singur fel definitoriu de umor - cel care adoptă si îngroaşă tendința copilului de a proiecta grandios nimicurile, de a ignora logica şi tema reiatării, deviind continuu expunerea la orice imbold de moment, nemaioferind detalii situative valurilor de nume necunoscute şi de fapte evocate la repezeală cu un aer familiar, ca şi cum ar fi cunoscute tuturor.

Cuplurile par de o banalitate şi de un prozaism stupefiante tocmai pentru că iubirea infantilizează. Ca teoretician al clişeului literar, Marian Popa va exploata şi el, după rețetă, efectul umoristic al platitudinii dezolante a cuplurilor (în microromanele *Doina Doicescu şi Nelu Georgescu,* 1977 şi *Călătorie sprîncenată,* 1980). Ceea ce e cu adevărat incitant într-o astfel de proză e faptul că tinerii aceia stupizi şi triviali din familia lui *Bouvard et Pecuchet* continuă să participe sincer si profund la miracolul iubirii lor.

Aceasta nu e comedia literaturii, ci comedia vieții: Dumitru Dinulescu şi Marian Popa, pe urmele lui Mircea Horia Simionescu, se serveau de uriaşul tezaur de clişee care e viața.

Sorin Titel este scriitorul care, lucru rar la noi, a izbutit să impună un univers epic particular fără să facă uz de rețeta sigură a pitorescului ori de lesnicioasele însemne ale specificului local. Dar nu numai pentru această performanță stilistică se face interesant prozatorul bănățean dispărut prematur, ci şi pentru felul cum ilustrează el evoluția unui sector important al prozei din perioada relativei liberalizări a anilor '60.

Ca si alți scriitori care debutează în vremea încă tulbure de la sfîrşitul „obsedantului deceniu", Sorin Titel degajează cu destulă dificultate resturile dogmelor realismului socialist. Spre deosebire, însă, de alți participanți la acest efori de desprindere, tînărul cu lecturi întinse, cu o mare voință de apro-

fundare şi cu o superioară înţelegere a literaturii a progresat repede, ignorînd mitul paralizant al scriitorului incult si genialoid care a fascinat si continuă să fascineze, pînă astăzi, mediile culturale româneşti.

Deşi pătate ici-colo de umbrele unui didacticism rezidual (să nu uităm că multe fuseseră publicate în reviste începînd din 1957), povestirile din volumul de debut *(Copacul,* 1963) ne lasă să întrezărim cîteva din însuşirile pe care le vom recunoaşte, altfel distribuite, şi în cele patru-cinci cărţi ale deplinei maturităţi artistice. Ele ţin de structura sa psihică şi de crezul scriitoricesc (care a făcut din frumuseţea omului esenţa creaţiei sale). Dar, în egală măsură, lumea reveriilor adolescentine, a purităţii vîrstei fragede, a căldurii căminului vegheat de mamă ca spaţiu securizant, era printre puţinele la care puteau avea acces prozatorii şi poeţii doritori, la sfîrşitul anilor '50, să se smulgă din îmbrăţişarea temelor majore, de imediată actualitate, ale literaturii realist-socialiste.

Era culoarul de puţin timp eliberat sau, mai bine zis, cel deschis de curînd de forurile culturale în căutarea unei diversificări tematice şi pe care păşiseră întîi poeţii epocii. Sub acoperirea ideii de frumuseţe a omenescului, de solidaritate urnană, de specific al vîrstei avînturilor tinereşti, scriitorii au putut face loc lirismului, afectivităţii si unor sentimente rareori prezente înainte: duioşia, iubirea, regretul, compasiunea, tandreţea, gingăşia. Sursa lor epică este relatarea întîmplărilor mărunte din sfera familiei, a personajelor şi a obiectelor circumvicine care se lasă stoarse de simbolismul lor discret.

Descoperirea miracolului lumii prin ochii unui copil şi problematica adolescenţei sînt în linia minoră Vlahuţă - Brătescu-Voinesti. însă prezenţa detaliului realist ca fundal al poeticităţii merită toată atenţia istoricului literar interesat de felul cum a recîştigat treptat proza românească terenul pierdut în anii '50. Din acest punct de vedere, apropierea care s-a făcut de proza lui Alain Fournier şi Saint-Exupery ni se pare, pentru aceste proze, puţin convingătoare. Bucăţile şcolare de la începutul secolului şi retipărite de curînd ar trebui luate primele în calcul.

Fenomenele de recuperare sînt totdeauna stranii, dar să ne gîndim ce orizont de informare puteau avea începătorii în ale scrisului în jurul anului 1960, cînd însăşi *Istoria...* lui Călinescu era tolerată, nu si recomandată la facultăţile filologice româneşti. Dar tentativele de recuperare internă se preschimbă în scurt timp în voinţă de sincronizare, mai ales după 1964, an marcat de „Declaraţia din aprilie" care a dat curaj si speranţă intelectualităţii române, dezvăţate pînă atunci să mai privească spre Occident. De altfel, nu va trece mult timp pînă cînd tinerii, pe atunci, prozatori (între ei M. Ciobanii.

G. Bălăiță şi D.R. Popescu) se vor arăta vizibil preocupați de înnoirea tehnicilor narative şi de modernizarea stilistică a prozei. Complexul retardării începe să-şi probeze, ca de atîtea ori la noi, caracterul benefic.

Cuprins şi el de febra modernizării, Sorin Titel uceniceşte la şcoala prozei europene, dar si a filmului contemporan, exersînd discontinuitatea narativă, multiplicarea planurilor şi a vocilor, în microromanul *Reîntoarcerea posibilă* (1966), gîndurile eroului (un pictor dat afară, ca şi tînărul prozator, din facultate) asaltează haotic trecutul, rătăcind după adevăr prin pădurea lui de întîmplări. Este asistat, în demersul lui reconstitutiv, de fratele său Dan, dar şi... de naratorul însuşi, care îşi asumă de cîteva ori prezența şi punctul de vedere, în felul în care o va face peste două decenii, în exces, naratorul optzecist.

Proza scurtă din volumul următor *(Valsuri nobile si sentimentale,* 1967) reprezintă o întoarcere la lumea primelor lui povestiri şi o atenuare a asperităților şi stîngăciilor care survin oricărei intenții de sincronizare rapidă.

Cum deseori s-a remarcat, proza lui Titel dedicată universului copiilor, adolescenților şi bătrînilor e consubstanțială aceleia - mai cunoscute în epocă şi mai savuroase - a lui N. Velea, acel analist subtil al sufletului tînăr şi al psihologiilor elementare, mereu înfiorat de măreția omului descoperită în gesturile mărunte. Aceeaşi surprindere a unor momente revelatoare din curgerea banală a vieții unei familii obişnuite, aceeaşi înclinație spre gestul distorsionat şi comportamentul bizar, dar nu lipsit de semnificație, aceeaşi căldură şi înțelegere pentru inimile curate şi sufletele simple.

Mai ales schițele cu copii în care însuşi naratorul e un copil capabil de mirări şi naivități fermecătoare au o anume adîncime psihologică si un potențial liric comparabile cu cele ale lui Velea. Legătura acestor copii (cu un limbaj specific şi o gîndire involuntar poetică) cu vîrstnicii (ajunşi, prin regresiune senilă, tot copii) se face de la sine si cuplurile lor au autenticitate şi emană melancolie.

Felul cum va evolua în continuare proza lui Titel confirmă însă faptul că, cel puțin la jumătatea anilor '60, modernizarea mijloacelor narațiunii (pe care o promovau convingător şi traducerile apărute în revista *Secolul XX)* devenise obsesia acestui scriitor. Vlahuță, Brătescu-Voinesti, Gîrleanu, Bassarabescu şi chiar Velea sînt părăsiți pentru Kafka, Huxley şi Robbe-Grillel. Deplasarea interesului pe ambianța metatextuală, pe scriitură si pe raportul cu cititorul (implicat stăruitor în text) accentuează senzația de exercițiu ludic cu vagi aluzii parodice.

în *Dejunul pe iarbă* (1968), cronologia, ca şi epicul - înțeles în chip tradițional: cu conflict, personaje, intrigă şi consecuție narativă - sînt înlocuite cu crâmpeie din fluxul memoriei involuntare, desprinse la întîmplare si ordonate poate doar de acuitatea intermitentă a trăirilor. Fiind vorba de un mic spectacol dat cititorului căruia i se inculcă ideea de toleranță față de iluzionismul şi convenția artei, demonstrația se face mai ales pe terenul scriiturii.

Fiecare din cele patru părți ale romanului adoptă un alt stil şi o altă tonalitate: o evocare de factură clasică a momentelor importante din viața familiei (dominate de figura străbunicii scriitorului, o faimoasă hoață de cai); un text alcătuit din înserierea întîmplătoare de gesturi, scene, momente personalizate, scurte năzăriri de imagini din copilăria personajului, puse sub semnul întrebării ca autenticitate prin notele de subsol; reconstituirea prin flashuri ale memoriei şi prin recompunere de gesturi şi de stări a nopții nefericite de dragoste în care naratorul a fost părăsit de parteneră; în sfîrsit, cîteva pagini redactate în stilul alb al „noului roman" (defazare de aproape două decenii!).

Din consemnarea rece, apatică a faptelor mărunte ce au loc în jur în dimineața ce a urmat separării cuplului, se poate deduce (indirect şi metonimic) intrarea naratorului în acea stare de înstrăinare existențială care măreşte pregnanța si precizia vederii. E un simptom, acesta, al timpului vid în care, fiindcă tot ce se petrece în jur nu mai are semnificație, ochiul înregistrează fotografic, la întîmplare, ca o cameră de luat vederi fără stăpîn. O astfel de proză atrage însă atenția asupra mersului însuşi al gîndirii producătoare, asupra „facerii". Ov.S. Crohmălniceanu avea dreptate să constate că interpretarea si judecata critică nu pot merge prea departe în asemenea cazuri, fireşte, dacă nu luăm în seamă chiar intenția de spectacol scriitoricesc oferit cititorului.

Astăzi, separați prin zeci de alte experiențe de aceste prime exerciții stilistice moderne, putem spune - fără reticențe ideologice şi fără scrupule decurgînd din cultul literaturii cu sens - că asemenea texte au locul lor bine definit în istoria literaturii. Ele sînt pentru că sînt. Iar experimentul lui Titel nu s-a oprit aici. în fond, mai existau şi alte drumuri noi de încercat.

în *Noaptea inocenților* (1970), urmînd ordinea traducerilor din literatura universală (cele din *Secolul XX*, cu deosebire), scriitorul se apropie vizibil de atmosfera textelor lui Kafka, însuşindu-şi rapid parabolismul sumbru, simbolismul difuz, coşmarescul, *topoii*, decorurile şi chiar motivele marelui scriitor. Prozele transmit o senzație de primejdie şi, tehnic vorbind, ea e consecința ruperii relației dintre cauză şi efect. O parabolă intituiată *Moartea lui lacob,* prin indicațiile de redacție formulate la modul optativ (ar trebui să fie aşa si pe dincolo) si printr-o anume detaşare a creatorului de

produsul său sau, mai bine zis, de ceea ce rămîne a fi montat ulterior (după o idee a lui), pare mai curînd un caiet regizoral care, în aşteptarea imaginilor întregitoare, se mulţumeşte cu cîteva însemnări sumare şi cu didascalii. Kafka va fi completat curînd cu Beckett, intrat şi el între timp în circuitul cultural românesc.

Tradus în străinătate, romanul ***Lunga călătorie a prizonierului*** (1971) e o prelucrare în altă cheie, mai uşor de folosit, a *Procesului* lui Kafka. Remarcăm imediat motivul parcurgerii chinuitoare a labirintului (reprezentat, fireşte, diferit), senzaţia prezenţei indefinisabile a unei culpe, pendularea între soluţia realistă şi cea fantastică. Alegorismul ceţos al lui Kafka a căpătat însă, în cartea lui Titel, contururi recognoscibile, spre satisfacţia criticilor români care puteau astfel să-şi ofere plăcerea stoarcerii semnificaţiilor.

Prelungită peste limitele firescului, de-a lungul unor anotimpuri si locuri ce se succed rapid, călătoria unui osîndit spre locul ispăşirii (subiectul cărţii) este, uşor de dedus, alegoria traversării infernului vieţii. Ea poate simboliza, poematic (sau, mai curînd, în spiritul unui poem cinematografic), destinul însuşi - şi tragic şi grotesc - al omenirii. Analogiile se înmulţesc şi devin excesive: condamnatul răspunde cu blîndete eristică celor doi paznici care îl tratează cu bestialitate şi neînţelegere, răstălmăcindu-i (precum evreii Noului Testament) vorbele şi faptele, femeia îndurerată care apare în clipele grele în preajma victimei se numeşte Măria şi e mamă si fecioară, barcagiul care îl trece o apă aduce izbitor cu Caron etc.

Ca în toate cazurile de descoperire recentă şi de noviciat, si la Sorin Titel se observă o dezamăgitoare dorinţă de epatare. Intenţia vădită de sincronizare îi amorţeşte simţul dozărilor necesare şi al oricînd utilei ambiguităţi. Singura soluţie narativă întrucîtva subtilă a textului este dispariţia treptată spre sfîrşit a deosebirii dintre călăi şi victimă. Ea e marcată de schimbarea persoanei naratorului. Acel *eu* care vorbeşte acum în numele tuturor sugerează, pe urmele Eclesiastului, nivelarea prin moarte, care pune la un loc săracul şi bogatul, împăratul şi soldatul şi care ne avertizează asupra deşertăciunii lucrurilor şi duşmăniilor omeneşti.

De la satira corosivă la umor: Tentaţia absurdului si a grotescului. Fiziologul socialist

Umoral şi, în genere, comicul cu toate formele lui au dat totdeauna frisoane regimurilor totalitare si se poate spune că faţă de nici o altă manifestare a spiritului nu a fost mai vigilentă cenzura comunistă, în faza funda-

mentalistă a regimului democrat-popular a fost însă încurajată satira şi, multă vreme, întreaga energie scriitoricească a fost dirijată spre înfierarea duşmanului de clasă şi a putreziciunii lumii capitaliste.

„Eroul vremurilor noi" a trebuit să aştepte ceva timp pentru a deveni subiect comic şi nu în orice condiţii. Ori de cîte ori cineva se apropia mai ameninţător de el, intrau în funcţie un invizibil cîntar de plusuri si minusuri şi un sistem de tabuuri şi condiţionări. Personajul nu putea fi ales din sfera nomenclaturii de grad zero. El era gestionarul lacom, contabilul servil, birocratul parvenit şi intrigant, colectivistul „nedumirit", şeful de serviciu autoritar şi incompetent, directorul dictatorial, funcţionarul cu timide tentaţii adulterine, scriitorul veleitar, autor de texte pedante, redactate într-o limbă păsărească, neînţeleasă de omul simplu, petrecăreţul înspăimîntat de posibila reacţie a consoartei, delincventul pus în încurcătură de către oamenii muncii etc.

Trebuia să se sugereze prin unele replici finale sau prin alte lipituri de text (uneori chiar printr-un comentariu introductiv sau concluziv, ca în cazul scheciurilor radiofonice) că e vorba de personaje netipice si de situaţii periferice şi că, amendate de colectivitate, fenomenele se află sub control. Oamenii de bine sînt în chip copleşitor majoritari şi hotărîţi să stăvilească abaterile de la morala socialistă şi să-i aducă la calea dreaptă pe rătăciţi.

Favorizată de „mica liberalizare" din anii '60 şi suferind un vizibil recul în anii reîndoctrinării ideologice (care au debutat cu suprimarea unei piese comice clasice care părea aluzivă), proza de acest fel a fost un barometru al presiunii puterii asupra societăţii şi a literaturii.

Relaxarea regimului în anii '60 a avut drept urmare părăsirea satirei corosive si a atitudinii încrîncenate. S-a trecut atunci, încet şi nesigur, de la înfierare la umorul inofensiv, de la genul apăsat la genul lejer. Partidul unic amintea, în evoluţia mentalităţii lui de stăpîn al conştiinţelor noastre, de biserica creştină din anii desprinderii de obscurantismul primelor secole, cînd, revizuindu-şi atitudinea faţă de păcatele cotidiene, a devenit mai complezentă (înlocuind rugul cu moralizarea pozitivă şi, pînă la urmă, în zilele noastre, cu surîsul).

Cine urmăreşte destinul unor condeieri ca Valentin Silvestru, Ion Băieşu, Nicuţă Tănase, Teodor Mazilii descoperă cu uşurinţă că aceştia au practicat la început foiletonul si, în genere, jurnalistica satirică plecînd de la anomalii si fapte sociale minore. Conjunctura era de aşa natură încît cei care părăseau zona joasă a jurnalisticii satirice, complicînd întrucîlva situaţiile comice, deveneau repede celebrităţi, solicitaţi de edituri, posturi de radio si apoi de televiziune.

p>}ici vorbă însă *de* moralismul înalt al marii literaturi, care are nevoie de aerul libertății spre a ființa: în bună măsură, comicii comunismului au rămas modești moralizatori serviți de gaguri ieftine şi formule grosiere.

într-un domeniu al spiritului peste care se plimbă neostenită umbra lui Caragiale, responsabilii cu umorul din socialism sînt mai curînd figuri dezamăgitoare, în general vorbind, comicului românesc îi lipsesc finețea şi suportul epic necesar: se consumă în scene rapide, construite precar, iar eroii sînt perpetuu înclinați să cadă în bufonerii şi caraghioslîcuri de efect imediat, în lipsa imaginației situaționale, sînt preferate resursele comice, inepuizabile la noi, ale clişeului verbal şi ale limbajului agramat. Inepuizabile, întrucît schimbările sociale radicale, seismele politice (cu urmări asupra posibilității de adaptare a limbajului si noțiunilor noi) se succed rapid, neocolind nici o generație în secolul XX.

Cea mai mare problemă în privința acestui şi aşa dificil gen este că îşi pierde repede suportul aluziv, fără de care scurtcircuitul comic nu se produce. Citite astăzi de către cei ce nu au cunoscut climatul perfid şi absurditatea regimului comunist, cu teratologia lui cu tot, pînă şi genialele (pentru noi, cei în vîrstă) creații ale lui Ilf şi Petrov nu mai sînt percepute în toate nuanțele lor infinit comice.

Cele mai multe „bucăți" umoristice în epocă vor deveni curînd texte bizare. Pentru trăitorii încenuşatei epoci socialiste însă, cea mai mică licărire de umor era gustată cu frenezie şi cu satisfacția slugii răzbunate. De aceea textele „comicilor vestiți" ai socialismului victorios, în raport cu orizontul de aşteptare al cititorului postrevoluționar, se dovedesc neatractive, dar apte să se ofere ca materie de studiu psihanalizei şi cercetătorilor mentalişti.

Ca mulți alți elevi ai şcolii de literatură „Mihai Eminescu", ***Ion Baieşu*** a devenit foarte repede redactor la *Scînteia tineretului* şi a făcut ioiletonistică sprințară pe teme sociale. A condus, mai apoi, ca redactor-şef (1965-l968), revista *Amfiteatru* şi, diversificîndu-şi mijloacele şi progresînd vizibil, şi-a extins aria preocupărilor propriu-zis literare.

începută o dată cu publicarea unor penibile volume de schițe realist-socialiste închinate desăvîrşirii procesului de colectivizare *(Necazuri si bucurii,* 1956; *Cei din urmă,* 1959), cariera lui artistică va fi una tipică pentru dezghețul politic din anii '60. De la foiletonul satiric tip *Ur:ica,* tînărul va trece, cu un curaj în creştere, la sceneta care exploatează mai curînd grotescul

unor împrejurări sociale recurente şi chiar la anecdota pură care face loc eternelor situații hazlii: divorțul cu năbădăi, escrocheriile mărunte, asaltul pilelor, încornorarea soților, „educația" aberantă a copiilor, fabulațiile bețivanilor.

Cu toată vioiciunea dialogului, textele rămîn simpluțe, iar spiritul lor plebeu. Puse în scenă, ele au avut nevoie de farmecul personal al unor actori de gen pentru a putea stîrni o undă de veselie factice în rîndul spectatorilor sau ascultătorilor.

Volumele următoare *(Noaptea cu dragoste,* 1962; *Oameni cu simțul umorului,* 1964; *Sufereau împreună,* 1966; *La iarbă albastră,* 1973; *Pompierul si opera,* 1976) conțin ici-colo portrete şi replici izbutite, în anii '80, Băieşu continuă să publice şi să republice nepermis de multe bucăți cu intenție umoristică (în cîteva volume, între care se remarcă *Dragoste bolnavă,* 1980; *Umor la domiciliu,* 1981). Dar gloria lui se va hrăni ani la rînd din ciclul de texte scrise pentru televiziune (si tipărite în volumul *Iubirea e un lucru foarte mare,* 1967). Ele au dat viață unui cuplu simpatic prin bovarism, prin proporția de frivolitate, platitudine şi gol: Tanța şi Costel.

Scriitorul îşi depăşeşte condiția de umorist de duzină doar în cele cîteva texte în care, plecînd de la premise comice clasice, are inspirația de a deturna în paradox şi absurd o evoluție narativă banală. Interesantă e modalitatea prin care complică obişnuitul motiv comic, întrucît ea deschide o analogie cu un tip de generare a textului poetic pe care l-a adoptat în proză Mârquez.

Autorul mizează de la un punct al nuvelei (şi e nevoie ca narațiunea să aibă cît de cît durată) pe o singură însuşire, o singură calitate - reală sau nu - a personajelor. Ea e făcută să reziste si să se afirme cu o determinare absurdă în pofida tuturor presiunilor pe care le exercită circumstanțele veşnic schimbătoare ale vieții. Scriitorul dezvoltă cu închipuirea consecințele, oricît de neverosimile, pe care le are asupra desfăşurării întîmplărilor menținerea, cu un soi de perseverență patologică, a unui principiu moral sau a unei trăsături de caracter.

Consecvenții purtători ai unor asemenea atribute umane tiranice şi transfiguratoare fac, de regulă, parte din vasta familie a bovaricilor, iar atributul în chestie poate fi năzuința unei structuri morale incomplet pervertite sau poate fi pus în seama complexului respectabilității.

Lia Pogonat din *Acceleratorul,* muncită de gîndul nefericirii semenilor, se străduieşte să le impună cu orice preț (nu altfel decît conducătorii comunişti) binele. Sacrificîndu-se în numele unei fericiri egal distribuite, ea devine tiranică şi nocivă, provocînd nenorociri în serie, pe măsura trecerii de la un individ rezolvat la altul cu răni proaspete. Involuntar,

scriitorul a dat peste un subiect excepțional, în mic, el urmărește consecințele tragicomice ale generalizării binelui, îndeletnicire pe care au avut-o toate ideologiile melioriste (religioase sau politice).

Alți eroi ai lui Băieșu au obsesia sincerității sau, mai bine zis, pasiunea afirmării ei (care izvorăște din complexul onorabilității, reperabil și la personajele lui Caragiale). Impulsul mărturisirii sincere a infidelităților e de nestăvilit la personajul V. Ceapă și la toți cei care se molipsesc de la el, ca într-o epidemie de nestăvilit a clamării adevărului.

Absurdul pîndește de peste tot în opera lui Băieșu și acest fapt îi asigură locul în literatură. Situațiile, deși imposibile, sînt tratate cu rigoarea și încrederea cu care se vorbește de faptele cele mai obișnuite. Dominați de un teribil sentiment al onoarei și doar spre a fi considerați oameni de cuvînt, soții legitimi acceptă infidelitățile partenerilor și se lasă, din cavalerism, deposedați de consoartă, mașină, locuință și bunuri, iar hoții își pierd deodată instinctul de conservare și se lasă prinși.

Cumulul si excesul sînt sursele unui tip de comic pervers, cu reflexe absurde, rareori încercat la noi. în *Reproș,* un anume Pițurcă, care se detestă fără reticență, își pune în cîrcă, cu o mistică voluptate a flagelării, ca pe niște crime impardonabile, micile erori de slujbaș umil. Le recapitulează metodic cu exces de sinceritate, ca într-un binecunoscut nouă confesional de partid, în *Audiență,* un personaj grăbit să obțină o întrevedere cu Ăldesus este pus de secretară să completeze un formular cu zeci de pagini și un nesfîrșit număr de rubrici insidioase (și ele binecunoscute celor ce aveau de-a face cu invențiile serviciului de cadre comunist).

Aici intervine procedeul-Mârquez de alunecare în fantasmagoric prin dezvoltarea, din aproape în aproape, a consecințelor unei situații cu potențial narativ hiperbolic. După șase luni de asiduă completare de rubrici, bărbatul se însoară cu secretara si chiar se mută în cabinet. Directorul murise de mult, dar secretara continua să repete la infinit noilor solicitanți faimoasa formulă: „Momentan șeful e ocupat. Reveniți sau lăsați numărul de telefon și vă căutăm noi".

Secretul acestei abile glisări în zona fabulosului este firescul tonului și seriozitatea narării. Fără să schițeze cel mai mic zîmbet, Băieșu joacă el însuși, în astfel de reușite artistice, comedia onestității. Problema stilistică pe care au rezolvat-o rareori autorii comici din comunism a fost aceea de a nu se lăsa stăpîniți de intenție, de a opri la timp derapajul în satiră. Cine va citi peste ani prozele lui Băieșu care au ca subiect moravurile contemporane lui va descoperi că multe din ele pun în evidență un sentiment ce urcă din adîncuri în societatea

socialistă şi din care se trag mai toate efectele comicului cu reflexe absurde. E vorba de suspiciunea maladivă generalizată. Comedia onestităţii - de care vorbeam - nici nu ar fi posibilă fără pînza freatică a suspiciunii.

Ca şi Băieşu, **TGOdOf Mazilii** a publicat foiletoane satirice (cele mai multe la *Scînteia tineretului* între 1949 si 1956) si detractorii operei lui au susţinut că niciodată n-a făcut altceva. Critica a sesizat că textele acestui scriitor autodidact sînt înţesate de semidocţi guralivi şi că mai ales asupra lumii intelectualilor se revarsă sarcasmul său neobosit. S-a vorbit de un anume complex cultural, dar eseurile lui Teodor Mazilu tipărite în 1972 sub titlul *Ipocrizia disperării* indică mai curînd prezenţa unui cult al simplităţii şi al bunului-simţ care pune într-o lumină umilitoare doctrinele, teoriile, ideologiile şi tot ceea ce îndepărtează de viaţă si de puritatea contactului cu ea.

însetaţi în anii '50 si '60 de proza amplă şi, în genere, de ficţiune, comentatorii s-au arătat dezamăgiţi de neputinţa lui Teodor Mazilu de a desfăşura o naraţiune în durată. De la primele volume încă tributare realismului socialist *(Insectar de buzunar,* 1956; *Galeria palavragiilor,* 1957) s-a văzut că este si va rămîne (chiar atunci cînd va da curs imboldului de a scrie roman) un autor de portrete satirice sprijinite de o epică minimă şi de comentarii excesive.

Specia „fiziologiei" resuscitată de Arghezi va fi complicată de Mazilu cu elemente de tăioasă portretistică anglo-saxonă. Intervenţiile auctoriale sînt abuzive şi, transformate mereu în eseuri pe temă dată, reuşesc să-l obosească pe cititor în aceeaşi măsură cu tendinţa constantă a scriitorului de a deturna în paradox observaţia incisivă.

Tot studii de caractere sînt „povestirile" sale tipărite în deceniile 7 şi 8: *O plimbare cu barca* (1964), *Vara pe verandă* (1966), *Proză satirică* (1969), *Pălăria de pe noptieră* (1972), *înmormîntare pe teren accidentat* (1973), *Iubiri contemporane* (1975), antologia *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni* (1980). O selecţie proprie a oferit cititorilor, după moartea prietenului sau, criticul Lucian Raicu *(Soarele şi ambianţa,* 1983). După cele două romane schematice dedicate în tinereţe lumii muncitoreşti *(Bariera,* 1959: *Aceste iile si aceste nopţi,* 1962), T. Mazilu va mai încerca de două ori şi cu puţin mai mult succes sa-si depăşească condiţia de autor de proză scurtă şi de teatru scurt. Romanele ***într-o** casă străină* si *O singură noapte eternă* (apărute în 1975) rezista insă tot prin grotescul cîtorva personaje descrise cu acea indiferenţă crudă care e semnul marii arte.

în schițe și în romane nu există decît subiecte contemporane și eroi ieșiți din magma vremurilor noi. Și cea mai însemnată faptă literară a scriitorului ni se pare a fi tocmai contribuția lui la definirea mentalității și psihologiei „omului nou", a unui *homo sovieticus* în variantă locală. Nicăieri altundeva în literatura scrisă în comunism nu descoperim la un loc animalele fantastice născute din combinațiile năstrușnice favorizate de un climat neprielnic.

La Mazilu se remarcă prezența unui număr neliniștitor de indivizi cu comportamente paradoxale, de ipocriți, simulanți si impostori. Onestitatea, idealismul, altruismul, sinceritatea lipsesc cu totul în acest fiziolog socialist sau mai precis există numai ca disimulare a lăcomiei, invidiei, perfidiei și abjecției. Sensibilitatea e aliată nu cu idealismul, ci cu escrocheria, erudiția face casă bună cu ticăloșia, puritatea cu impostura, porcăria e condiționată de gestul sublim, tandrețea coabitează cu meschinăria...

S-a crezut, cel puțin pentru începutul carierei moralistului, că e vorba de consecințele ciocnirii unor mentalități opuse (noul socialist și vechiul burghez) și că scriitorul surprinde chiar momentul în care indivizii veniți - cum erau - din alte vremuri („scursura" epocilor revolute) și „incapabili de a se alinia noului sau de a i se împotrivi fățiș" (Marian Popa) nu puteau să se manifeste decît ambiguu. Spiritele conservatoare (intelectuali avînd acum diverse poziții sociale) se prefac a fi convinse de ideile si de principiile morale noi, simulînd adaptarea și adecvarea afectivă. Astfel, susține Marian Popa, „contrastul comic dintre aparență și esență prezintă particularitatea că esența devine aparență si invers, într-o dialectică socială a degradării sau deformării valorilor" *(Dicționar de literatură română contemporană).*

Față de simplitatea înfiorătoare a relațiilor umane și de optica maniheistă promovate în literatura anilor '50, curajul lui Mazilu de a bulversa categoriile standard ale psihologiei realist-socialiste echivala cu punerea la îndoială a purității sentimentelor oamenilor muncii. Absurdul, imprevizibilitatea și abisul sufletesc căpătau dreptul la literatură și aceasta din urmă nu mai ilustra prin personajele ei, prin speciile ei adică, determinismul de tip darwinist al esteticii marxiste.

S-a văzut însă că, două decenii mai tîrziu, T. Mazilu e preocupat tot de rafinarea păcatelor clasice, de tulburarea evidenței viciilor, de înnoirea abilităților omului vremurilor, lui El nu încetează să dea la iveală alte si alte combinații imprevizibile, complicități uluitoare, aliaje oximoronice. Urmarea acestei neobosite răsturnări de clișee caracterologice este senzația că această societate nu există decit ca disimulare. Lumea lui Mazilu reacționează Lua

excepție aberant şi perseverarea scriitorului în a remarca în jur numai bizarerii comportamentale şi în a formula prin paradoxuri esența omului produs de socialismul multilateral dezvoltat pune pe gînduri.

Eugen Simion a considerat că ingeniosul Mazilu a devenit astfel „prizonierul unei maniere" şi că proza lui „premeditat antidogmatică, relativizantă", stăruind în direcția absurdului, instaurează alte clişee şi „în cele din urmă un nou sistem de convenții". Sîntem dispuşi astăzi să interpretăm altfel înclinația spre absurd şi ambiguitate a inşilor care alcătuiesc Fiziologul (ce pare fantastic) al scriitorului. Felul oamenilor de a fi pe lume e, nu de puține ori, paradoxal, dar numărul copleşitor al indivizilor cu comportamente ilogice devine semnificativ în contextul unei societăți schizoide cum era cea din care am ieşit în 1989.

Mazilu pare a fi nu un prozator atins de paradoxită, ci unul realist care s-a străduit să reflecte nuanțat şi corect degradarea abia sesizabilă a fondului nostru sufletesc, dedublarea ființei şi simulacrul de normalitate al societății. Socialismul a creat tipologii noi şi, dacă ar mai fi supraviețuit cîteva decenii, ar fi produs un popor nou în Europa - poporul socialist.

IV. ETAPA NAŢIONALISMULUI COMUNIST

1971. Campania de reîndoctrinare. Noul climat ideologic

Tezele din iulie 1971 au reprezentat semnalul declanşării unui proces de redogmatizare a literaturii române, al doilea după cel ce a survenit revoluției maghiare. Pentru intelectuali, schimbarea bruscă a politicii culturale a partidului chiar în momentul încercării de desovietizare a României, de desprindere a ei din cleştele ucigaş al lagărului socialist, a însemnat un şoc, dar si un moment al adevărului. Cîțiva au înțeles imediat, alții s-au prefăcut că înțeleg şi cei mai mulți au întîrziat cu bunăstiință să înțeleagă că trăim totuşi într-un regim comunist şi că dreptul la identitatea națională nu era acelaşi lucru cu accesul la libertate.

Climatul de creație s-a înăsprit în chip simțitor, iar printre scriitori s-a răspîndit psihoza revenirii realismului-socialist, de care, la urma urmei, ne despărțiserăm de puțin timp. Temerile au fost întrețìnute de mişcările de cadre efectuate imediat de Ceauşescu pentru îmbunătățirea „compoziției de clasă" şi de reluarea, de cîteva ori, a asaltului ideologic în cîteva noi plenare şi întîlniri cu activul de partid, în 1974, tezele păreau a fi prins contur teoretic, iar „ideile" conducătorului a se fi instalat temeinic în conştiința scriitoricească şi în mentalitatea publică.

Era însă, o putem spune astăzi, o impresie falsă, întrucît, cu toate măsurile administrative luate şi în pofida agitației politrucilor, a ziariştilor si a scriitorilor aserviți, preceptele minirevoluției ceauşiste au fost active doar în şedințe, în mass-media şi în zona superficială a politicii culturale. Era, în fond, istoriceşte vorbind, prea tîrziu pentru o asemenea mişcare de tip asiatic, în spatele ei. spre a o propulsa, nu se mai aflau nici tancurile sovietice, nici acei

executanți siniştri si răzbunători din anii '50. Trecutul puşcăriilor politice nu mai putea fi reînviat, conducătorul încă mai ținea la imaginea lui din Occident, iar la toate palierele culturale se aflau acum oameni tineri, fără pete la dosar, „crescuți" de partid, dar care apucaseră să-i cunoască erorile ideologice de parcurs şi să realizeze că acesta nu e o entitate infailibilă.

Totuşi, presiunea reînnoită, exercitată la ordin şi uneori în silă de personaje din aparatul superior de partid, executante ale unor directive la care adesea nu aderau, a creat o stare de spirit specifică, un amestec de dezamăgire, teamă şi refuz. Rezistența în lumea creației autentice a fost atît de mare, încît a declanşat reflexul de autoapărare al organismului cultural si i-a regrupat pe creatorii adevărați. Literatura şi-a încetinit evoluția spre normalitate, iar scriitorii şi-au strîns rîndurile, reaşezîndu-se, pentru o scurtă vreme, în tranşee şi inventînd stratageme de supraviețuire.

S-a ivit astfel o „generație" a salvării (a cîta la noi?) şi a consolidării valorilor cîştigate. Apoi, ca un răspuns la presiunea „contrareformei" şi la acelaşi stimul negativ persistent (ideea însăşi de revenire a tenebrelor trecutului), scriitorii au continuat, cu şi mai mare stăruință, reconquista, drumul spre adevăr şi spre literaritate. Si cît putea să dureze (într-o țară unde minunile țin două zile) climatul acesta marcat de o frică difuză şi care a generat o stare de spirit particulară de creație, asemănătoare celei în care, cu veacuri în urmă, contrareforma stîrnise propensiunea barocă? Cît timp şi, mai ales, cum ar fi putut să-şi prelungească efectele nocive asupra unor inşi ca noi, deprinşi cu vecinătatea răului si cu priceperea de a-l „administra" şi domestici?

E de-ajuns să revedem anii apariției unor proze superioare, ca tehnică narativă, celor din etapa anterioară pentru a deduce că scriitorii au trecut destul de repede peste aceste momente de derută care, dintr-un anumit punct de vedere, au fost favorabile rafinamentelor stilistice, artisticității pure şi evaziunii.

în anii '80, aproape totul intrase în derizoriu şi starea de încordare inițială a căpătat îngînarea ironică de umbre a unui sfîrşit dominat mai curînd de sentimentul universalizării grotescului.

Continuarea procesului de modernizare şi europenizare a literaturii române

Se poate spune că, după 1971, literatura română a atins, paradoxal, gradul cel mai înalt de complexitate din toată istoria ei.

în anii „micii liberalizări" (1964-l971), proza încerca să mimeze normalitatea, sporindu-şi numărul redus de teme de pînă atunci şi îmbogățindu-şi întrucîtva substanța umană. In încercarea ei de regăsire şi modernizare, a avut ca model proza interbelică românească şi, într-o măsură mai mare, proza franceză postbelică. A fi la înălțimea interbelicilor şi a restabili legăturile pierdute cu ei era idealul scriitorilor de la jumătatea anilor '60, dar, cu mici excepții, aceştia se aflau, sub aspectul expresiei şi al formelor, încă la nivelul premodernilor.

Veritabilii neomodernişti s-au dovedit a fi cei care au publicat după ce furia reîndoctrinării s-a mai potolit. Mai mult, exact în această perioadă, care numai sub raport ideologic a însemnat un regres, a sporit numărul formulelor artistice, s-au consemnat primele romane care le depăşeau în subtilitate tehnică pe cele interbelice (apariția celor dintîi faulknerieni, borgesieni, mârquezieni, joyceieni), proza de imaginație şi-a cîştigat locul cuvenit (dar rareori ocupat într-o literatură ca a noastră, unde guvernează *memoria*, nu fantezia creatoare), însăşi metaliteratura şi-a intrat în drepturi, printr-un număr în continuă creştere de proze autoreflexive.

Personajele încep să treacă de la o carte la alta şi scriitorii par interesați să-şi întemeieze o lume a lor, un univers recognoscibil sau un ținut guvernat de un anume mod de viață. Acest „ținut" are uneori reflexe onirice, alteori absurde şi, nu de puține ori, magic-mitologice (ivite din fondul național de eresuri). Revine, la un moment dat (şi tot în replică), pofta de epic şi cantitatea acestuia - determinată şi de dorința de a spune adevărul pînă la capăt - dă naştere unor reprezentări de ansamblu cu caracter de frescă: frescă socială, istorică, de familie, pictată acum de un penel mai sigur şi cu numeroase cunoştințe tehnice bine asimilate (simultaneizări, structuri muzicale, alternări de tempo, combinări de timpuri verbale etc.).

Prin reacție la politica oficială de poleire a socialismului ceauşist, realismul îşi caută insistent o revanşă, coborînd în stradă sau luînd sub protecție zonele uitate de „marea literatură", în expansiunea lui, va face loc procesului (altădată misterios) al redactării înseşi. Apar structuri şi combinații noi: ficțiunea fuzionează cu exegeza, realismul cu autoreflexivitatea. în spiritul teoriei reluării, în intervalul 1948-l989. a momentelor fundamentale ale

evoluţiei literaturii române (ca în raportul ontogeneză-filogeneză), după 1980 mai ales, se remarcă apariţia unor manifestări neoavangardiste şi a unei năzuinţe neoautenticiste.

Sub aspect tematic, s-ar putea spune că nu mai există prea multe interdicţii (în afara celor referitoare la credinţa în Dumnezeu, la sexualitatea morbidă, la temeliile putrede ale socialismului si la inepţiile ceauşiste). în orice caz, cititorii de azi ai prozei scrise în comunism vor fi miraţi să constate ce distanţă incredibilă există între reţeta de patru-cinci teme a realismului-socialist (aproape toate structurate maniheist, ca în romantismul începutului de veac XIX) şi diversitatea din această ultimă etapă, cînd apare, mult prea devreme pentru o istorie literară de numai un veac şi jumătate, însăşi metatema literaturii.

„Starea de replică" a literaturii române. Paradoxala ei fecunditate

Dacă luăm în considerare ce s-a întîmplat în planul literelor după 1989, s-ar zice că bogăţia stilistică şi tematică, precum şi complexitatea pe care le relevă literatura română chiar în anii reîndoctrinării ceauşiste dovedesc că iniţiativa ideologică amintită nu a avut eficacitate reală şi că un regim în care presiunea nu foloseşte măsuri administrative directe şi soluţii draconice (ca în anii '50) e mai curînd incitant pentru scriitori. Gîndul, mai mult sau mai puţin explicit, că întreprinzi ceva contra curentului dirijat de o putere din ce în ce mai nepopulară, ideea însăşi de a te şti participant la mişcarea de rezistenţă - fie şi numai prin cultură - deveniseră, ca să spunem aşa, mobilizatoare.

Faptul că bătălia pentru autonomia esteticului şi pentru artă fusese, în linii mari, cîştigată şi că *vocaţia literarităţii* (a literaturii ca literatură) nu putuse fi înăbuşită nici măcar în primii ani ai minirevoluţiei culturale ceauşiste a făcut ca o mare, o foarte mare parte din energia creatoare să fie dirijată spre revelarea adevărului social, politic şi a stării dezastruoase de spirit, dosite, ignorate sau ocolite abil de propaganda oficială. Pe acest cîmp de luptă în numele adevărului, au avut loc cele mai interesante fenomene, unele cu consecinţe chiar în planul strict beletristic.

Neputinţa revelării adevărului vieţii în toată complexitatea lui şi înfruntarea dintre dorinţa de a spune şi neputinţa de a spune (specifică într-un regim totalitar) a slăbit forţa si percutanta mesajului, dar a avut şi urmări stilistice nebănuite. Fenomenul mascării funcţiilor a luat amploare şi, de pildă, pro-

blematica libertății şi a credinței şi-a găsit un alibi perfect: sub acoperişul bun la toate al ficțiunii, o ficțiune care, în felul acesta, se îmbogățeşte în nuanțe şi efecte polifonice.

Sub înrîurirea constantă şi perversă a forțelor prohibitive si a autocenzurii, impulsul inițial al revelării şi mărturisirii a fost oprit la jumătate şi a dat naştere unor învelişuri bizare pentru adevăruri parțiale sau distorsionate artistic. *Evidența* e ascunsă prin strategii de subminare, protecție şi relativizare. Frica de cenzură şi oroarea de realismul doctrinar stau la originea unor inovații la care literatura occidentală a ajuns prin evoluție firească, exces şi epuizare: incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkneriană prin simultaneizarea vocilor narative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanța ludică.

Al doilea strat de protecție strategică îl asigură, în foarte multe cazuri, autoironia. Ca replică la triumfalismul oficial, cîțiva prozatori tineri s-au simțit împinşi spre performanța autenticistă. Ei au căutat un loc de exercitare a tehnicilor de consemnare, un spațiu ieşit de sub controlul strict al cenzurii şi l-au găsit în zona micilor întîmplări ale vieții cotidiene şi a intimității înseşi a actului propriu-zis al scrisului, rareori, pînă la ei, revelat în tot realismul şi simplitatea lui.

în general vorbind, pînă şi *literatura aservită* îşi modernizează procedeele. Si dacă, aşa cum s-a văzut, *literatura dezvăluirii* are tendința să devină o literatură în sine, am putea vorbi de o tendință de omogenizare a reliefului stilistic al prozei româneşti din ultimele două decenii de comunism.

în planul general al istoriei formelor şi curentelor literare, are loc, în această perioadă, un fenomen de erodare a fundamentelor paradigmei moderniste. O contribuție la acest proces de maturizare rapidă şi de îmbătrînire prematură a *acestei formule* abia asimilate au avut-o două puternice grupări de scriitori: „Şcoala de la Tîrgovişte" si tinerii scriitori filologi bucuresteni debutați în jurul anului 1980 şi numiți, din acest motiv, „optzecisti". Prin promovarea şi generalizarea atitudinii si viziunii parodice în scrierile lor seducătoare, scriitorii celor doupă grupări au contribuit, fără intenție, la pierderea încrederii în miracolul literaturii ca act de creație şi la insinuarea senzației de sfîrsit de cursă.

Grupări influente

„3coala de la TîrgOVÎSte" este un punct de referință al istoriei noastre literare postbelice datorită calității intelectuale a reprezentanților ei, dar şi a felului pilduitor cum au rezolvat aceştia problema raporturilor cu Puterea. Prin atitudinea - simplă şi clară - adoptată de prozatorii tîrgovişteni validați de timp (Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu), prin stăruința emoționantă cu care şi-au urmat destinul scriitoricesc în pofida potrivniciei vremurilor si prin gestul aristocratic al ignorării - nu al respingerii - oricăror tranzacții dezonorante acceptate de dragul gloriei momentului, această grupare de scriitori oferă nu numai un model artistic, ci şi un model de eroism pasiv. Cînd se va scrie o dată o „pedagogie a neamului în vremuri de restrişte", vor trebui luate în considerare datele generale ale „modelului afirmării şi rezistenței prin izolare în grup", ilustrat ulterior de poeții şi prozatorii optzecişti, dar şi de cîțiva tineri scriitori de limbă germană (Rolf Bossert, Franz Hodjac, Richard Wagner, William Totok, Johann Lippet). Prozatorii legați de spațiul matrice tîrgoviştean formează într-adevăr un grup datorită convergenței la care aspiră, prin propensiunea comună spre formă şi joc, prin posedarea şi activarea, în momente diferite, a aceloraşi imagini arhetipale, prin prietenia literară şi prin rețeaua de conivențe care le creează un sistem literar subteran, cu acele comunicări secrete, semnale, avertizări, informații ştiute numai de ei si, nu în ultimul rînd, printr-o atitudine existențială de la care avem ce învăța. Si putem medita la ea astăzi, cînd constatăm că o mare parte din proza epocii comuniste este perimată datorită intenționalității excesive a autorilor minați fie de ambiția succesului prin manipularea aluziei, fie de dorința sinceră de a depune mărturie pe calea ocolită a parabolei. Prozatorii tîrgovisteni au izbutii - prin prestația lor literară consecventă idealurilor de tinerețe - să pună în cumpănă critica decisă să recanonizeze, să revizuiască standardele morale şi estetice, ierarhiile false sau distorsionate politic ale deceniilor trecute.

Ce este instructiv si exemplar în inventivitatea replierii lor în fața Puterii, în organizarea microsistemului lor literar, în constituirea comunității lor de sihastri ce se îndeamnă şi se îmbărbătează reciproc pentru a nu-şi pierde credința şi onoarea? Modelul rezistenței este chiar modelul isihast: a te feri de orice ispită a măririi şi gloriei sociale prin ieşire în lume, publicare, supunere la cerințele politico-sociale care-ți oferă avantaje. Disprețuirea chemărilor lumii, a infernului exterior şi alcătuirea, în sprijin, a unui micro-climat literar. Compunerea unui spațiu ocrotitor era obligatorie. Si „tîrgo-vistenii" si-au constituit un microclimat literar, un fel de circuit închis înte-

meiat pe prietenia originară, normalitate, sincronizarea şi coroborarea eforturilor. Pentru ca acesta să-şi fie suficient si protecția - absolută, au inventat pînă şi autointerpretarea şi comentarea reciprocă. *Livrescul* devine calea de delimitare de realul insuficient şi murdar, *ludicul* - cale de supraviețuire, *jurnalul* - formă de autocontrol.

Deşi cu temperamente diferite, scriitorii tîrgovişteni au deschis împreună o perspectivă nouă în înțelegerea literaturii, alta decît cea reflectistă oficială. Ei au anticipat viziunea prozatorilor şi poeților optzecişti, care au împins foarte departe emanciparea artistică a literaturii de după război, revelînd impudic mecanismul propriei scriituri şi modificînd percepția asupra actului literar ca producere de sens. Se poate, desigur, identifica la tîrgovişteni o *poetică de grup* dovedită de inventarul *topoilor,* temelor şi tehnicilor retorice comune şi mai ales de prezența suverană a *jurnalului* de atelier. Acesta din urmă este şi mijlocul firesc prin care proza lor referențială se preface -- în chip diferit de la un prozator la altul -- în reflecție autoreferențială.

Cum se ştie, **„OptzeciStJJ"** sînt acei prozatori, eseişti, poeți „crescuți" sub îndrumarea şi protecția unor profesori universitari şi critici de prestigiu (N. Manolescu, M. Martin, Ov.S. Crohmălniceanu) în cenaclurile studențeşti bucureştene *(Junimea, Cenaclul de luni, Cercul de critică).*

Cele mai clare atribute ale *optzecismului* apar în poezia lui (de la care nu e exclus să fi pornit cîteva din înnoirile prozei). Proza - de care mă ocup în volumul de față - nu-şi pune în evidență în aceeaşi măsură şi la fel de ostentativ procedurile. Cu proza e altceva. Ea se caracterizează totuşi prin coexistența elementelor de metatextualitate şi de neoautenticism.

Ca să o putem plasa într-un capitol sau altul al studiului nostru, trebuie să adoptăm unul din unghiurile posibile de abordare. Depinde de unde o privim şi pe care din trăsături apăsam. Poate reprezenta această proză cu priză la realul mărunt o renaştere, în alte coordonate, a realismului autenticist interbelic, dar poate fi şi ultima si cea mai evidentă manifestare crepusculară a tendinței spre autoreflexivitate a prozei româneşti.

Prin extrapolare, am putea mări puțin capacitatea de cuprindere a noțiunii de autenticism. O variantă a transparenței neoautenticiste ar fi astfel instituirea „realismului" chiar la nivelul producției textului, care e livrat cititorului ca jurnal al redactării. Scrisul face şi el parte din actele vieții, face parte din viață. Exprimînd preponderența mimesisului, „jurnalul" faptelor cotidiene cuprinde, printre altele, şi un jurnal al scrierii „jurnalului" faptelor cotidiene în

chiar timpul redactării lui. în fond, ca moduri ale „deliteraturizării", amîndouă pleacă din aceeaşi unică dorinţă de adecvare la real şi de evitare a tuturor convenţiilor artistice disturbative şi mincinoase, inclusiv a aceleia care mitizează actul scrierii şi persoana autorului. Implicîndu-se personal şi la vedere în toate momentele producerii, acesta devine o prezenţă palpabilă, corporală, şi nu una pe care o reconstituim din urmele lăsate în text, ca pe un produs al unui produs.

în cadrul acestui, *realisme sans rivage* imperativul transparenţei funcţionează atît de eficace încît se poate spune că *eul empiric* (pe care, de la paşoptişti, îl credeam definitiv izgonit din poezie) îşi ia acum o neaşteptată revanşă istorică. Ieşind din abstracţie si consemnînd cu (aparentă totuşi!) modestie impresiile şi gîndurile ce-i trec prin minte pe parcursul însuşi al scrierii, autorul ni se prezintă a fi doar un gestionar-manipulator de procedee şi trucuri. Fireşte, deconspirîndu-le cu o suspectă frenezie si făcîndu-ne să observăm că nu vrea să ne manipuleze şi că nu dă doi bani pe fantasma tiranică a geniului, el disimulează vechea, preabinecunoscuta trufie scriitoricească.

Sub dicteul notaţiei si sub impulsul revenirii la limbajul tranzitiv generalizat, se şterge graniţa dintre natură şi livresc, livrescul se face natură şi e receptat ca natură, în multe din produsele „optzeciştilor" identificăm un progres al observaţiei realiste — fapt care ne-ar îndritui aşezarea lor în capitolul *realismului dezvăluitor*. Interpretată numai ca o victorie a poeticii de tip mimetic, creaţia optzecistă s-ar afla în prelungirea mentalităţii diaristice (dezamăgitoare) a prozei româneşti care, cum spuneam, rareori a trecut proba ficţiunii.

Dacă însă dăm întîietate livrescului şi limbajului nonreferenţial şi dacă deplasăm interesul nostru spre polul metatextual al producţiei optzeciste, putem socoti că ea reprezintă capătul extrem al prozei noastre autoreflexive. Astfel luate lucrurile, autorul si nu *materia mundi* în toată concreteţea ei este marea prezenţă a textelor. Şiret, ingenios şi dominator, el se arată capabil să-l convoace şi să-l implice pe cititor în jocurile lui metatextuale, care au totuşi nevoie de elementele realului spre a putea funcţiona.

Printre tehnicile, procedeele, convenţiile literare, clişeele, jocurile de cuvinte şi stilurile narative de tot felul puse deconspirativ în mişcare în acest spectacol al ingeniozităţilor de tot soiul s-ar afla şi jonglarea cu feliile de viaţă, cu secvenţele cotidianului, manevrarea elementelor realului care fiinţează, totuşi, prin poveste.

Naraţiunea e, după voie. cînd deconstruită ironic, cînd reconstituită nostalgic, cînd reciciată parodic. Fragmente ale realului (periferic sau nu) sînt anexate şi convocate în acest puzzlc inteligent şi productiv. Alteori, aceleaşi

fu/ee realiste devin, ca şi alte tipuri de discurs (cele de *bas-etage:* melodramă, horror etc.), pretextul şi punctul de plecare al practicilor metatextuale si intertextuale. Procedura de acest tip îi aşază pe prozatorii optzecişti în descendenţa directă a tîrgoviştenilor.

La fel de bine, însă, am putea trata proza aceasta ca pe un spaţiu al sintezei şi al întîlnirii tendinţelor contrarii. Neoautenticismul optzecist (absorbind experienţele anticalofile ale lui Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, ale trăiriştilor etc.) încearcă să-şi găsească (în pofida contradicţiei în termeni) un *modus vivendi* cu jocul de artificii stilistice şi cu literaturitatea expresă a „textualismului" (care a asimilat nu numai experienţele grupării Tel Quel, ci şi teoriile ulterioare ale producţiei de text ale intertextualităţii şi ale esteticii receptării).

Cum şi literatura e pînă la urmă o zonă a concesiilor, relativismul pe care îl incumbă practica metatextuală nu izbuteşte să dilueze - în cîteva cazuri fericite (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, loan Groşan, Adriana Bittel ş.a.) - prezenţa realului, care nu va reuşi^ niciodată să plictisească. Sau nu o va face în aceeaşi măsură şi atît de repede ca exhibarea procedeelor. Cînd au în spate realul, micile trucuri arătate publicului dau şarm efectelor. Fascinaţia spectacolului de prestidigitaţie nu pierde nimic, iar materialul de viaţă folosit dobîndeşte o altă personalitate. Completat cu un realism al redactării înseşi şi cu toate agrementele unei fantezii formale devine astfel suplu si flexibil.

Aceşti tineri filologi au realizat în jurul anului 1980 că proza construită pe mai vechi reţete narative, tradiţionale sau nu, dar cu o curgere cuminte si posomorită nu mai are impact, cum nu mai interesează nici rigoarea narativă lipsită de deliciile inteligenţei ludice şi autoironice. Adoptîndu-se maşinal o explicaţie valabilă în altă parte a lumii, s-a spus că era vorba de o tendinţă de adecvare la complexitatea şi dinamismul realităţii. Dar România ceauşistă era tot ce poate fi mai diferit de aşa ceva, era stagnarea însăşi. E de crezut că motivaţia se află cu precădere în interiorul fenomenului artistic: prozatorii au simţit pur şi simplu nevoia să dea ritm cărţilor lor, ştiind bine că interesul epic şi energia pot fi sporite fie şi numai prin ştiinţa manevrării frazelor.

Nu altfel decît regizorii de azi ai unor piese, au căutat cu inteligenţă să experimenteze sau să se folosească de tot ceea ce e în măsură să anime spectacolul. Chiar cînd miza e mică - şi e totdeauna mică sub ochiul vigilent al cenzurii -, cînd nu sînt prea multe lucruri noi de spus, dialogul cu lumea (la

care visează orice scriitor) devine agitat şi pitoresc prin astfel de inovații stilistice, ca o dispută pe mărunțişuri între cumetrele italiene dintr-un film neorealist.

Lucruri cu totul impresionante sau profunde nu se transmit ori se povestesc nici măcar în cărțile lui Mircea Nedelciu, dar schimbarea rapidă a instrumentarului, a formulelor tehnice, ochiadele făcute Spiritului Avangardei fac din el un prozator foarte important, care se arată a fi în măsură să sugereze, ca puțini alții, vibrația vieții. Dacă dorim să înțelegem cum se provoacă tensiunea pe spații mici şi fără întîmplări mari, mai ales cărțile lui Nedelciu ne sînt de ajutor.

Literatura tolerată

Aspirația la adevăr

Continuarea procesului dificil de revelare a adevărului (politic, istoric, social, moral). Lupta cu Ministerul Adevărului. Dezvăluirea „erorilor obsedantului deceniu" si a consecințelor lor. Dificultăți, stratageme, concesii, formule defensive

Nu altfel decît în viziunea marxistă asupra *adevărului,* şi în literatura română acesta se cucerea treptat, dar nu prin progres gnoseologic, ci prin înfrîngerea laşităților inițiale. Exact această împrejurare pregăteşte, într-un anume fel, tema celui de-al doilea roman al lui **Ion Lăncrănjan.** *Caloianul* (1975) are, aşadar, la origini tot un impuls de limpezire, dar formula lui (surprinzătoare pentru un prozator cu scriitură canonic-tradițională) are un *ce* reprezentativ-simbolic şi o putere de generalizare care ne fac să ignorăm discrepanța dintre stîngăcia scriiturii şi pretenția de modernitate.

Este vorba de romanul ratării scrierii unui roman. Pornit, ca şi Lăncrănjan, de la țară, un personaj (Alexandru Ghețea) care a făcut o spectaculoasă carieră politică si literară întemeiată pe oportunism, trădare şi cinism se hotărăşte să se elibereze de obsesiile trecutului scriind o carte zguduitoare. Pe sute de coli, autorul proiectatului roman dezvăluitor nu reuşeşte să scrie decît titlul *(Caloianul),* dar cartea se alcătuieşte totuşi din monologul interior, din dosarul de texte auxiliare: note de subsol, documente, însemnări colaterale cu caracter eseistic, meditații asupra subiectului.

Bref, un roman al romanului care, dată fiind lipsa de subtilitate a scriitorului, ne-ar lăsa inerți dacă nu am fi înclinați să vedem în această neputință a mărturisirii, în această amînare a revelării pînă la capăt a

adevărului propriilor nedemne fapte însăşi neputinţa societăţii româneşti de a-şi reconsidera critic trecutul. Neputinţa aceasta e emblematică pentru cele cîteva momente-cheie ale evoluţiei ei care nu au putut deveni prilej de ispăşire şi de renaştere morală (ultimul fiind deconspirarea poliţiei politice).

Ieşirea lumii ţărăneşti din matca ei milenară rămîne în continuare obsesia şi crisparea acestui scriitor. O ambiţie epopeică relevă *Suferinţa urmaşilor* (1978), roman chinuit în multe şi diferite feluri, lungit peste fire cu episoade liric-romanţioase, stîngace şi ridicole în mediul ţărănesc care le tolerează şi nepotrivite acestui prozator cu scriitura încruntată. *Alter-ego-u* autorului e de data aceasta un ţăran mijlocaş, Simion Moldovan (Monu), ins sucit şi „mutălău", dar gospodar neîntrecut reprezentînd tradiţia, matca, „baştină" - ţinte ale distrugerii în era „făuritorilor noului". Ei sînt reprezentaţi în sat de preşedintele sfatului popular si de alţi activişti şi băgători de seamă înrăiţi şi complexaţi, îmbătaţi de putere şi de violenţa ei seducătoare.

Nu ideea în sine a colectivizării în stil sovietic, ci astfel de dezgustătoare gadini ivite din „spuma murdară a revoluţiei" i-au îndepărtat pe locuitorii harnici şi chibzuiţi ai satelor de nobilele idealuri socialiste şi au sfărîmat pentru totdeauna temeiurile societăţii rurale româneşti. O teză, aceasta, avansată de propagandă sau de oamenii ei mai abili ori de cîte ori realităţile contraziceau flagrant proiectul ideologic: nu comunismul, ci Stalin, nu Uniunea Sovietică, ci Brejnev, nu naţional-comunismul, ci Ceauşescu - cel care a „întinat" idealurile revoluţionare etc. Cu un mic efort de imaginaţie, cenzura epocii a început, de la un moment dat, să tolereze şi apoi să agreeze acest soi de oportunism „cutezător", în fond, nu numai „gradele", ci şi gradul de oportunism au stabilit la noi locurile pe scara valorilor.

Inspirat de largheţea documentelor de partid în perpetuă schimbare de optică, Lăncrănjan nu pierde din ochi nici modificările de pe frontul creaţiei (ca să ne exprimăm ca atare). Se practică printre prozatori pluriperspectivismul - formulă narativă îmbrăţişată spre sfîrşitul anilor '70 de tot mai mulţi charmeuri ai criticii de întîmpinare. Lăncrănjan abandonează, spre surprinderea acesteia, postura de autor omniscient care îi dădea prestanţa şi farmecul desuet al tradiţionalistului, al omului dăruit gliei româneşti, preocupat doar de problemele majore ale societăţii, şi nu de flecuşteţele stilului.

Patru naratori (fireşte, patru precum evangheliştii) reconstituie în *Fiul secetei* (1979) viaţa unui anume Vasile Pozdare, recurgînd la formulările, replicile, declaraţiile acestuia rememorate şi comentate în contradictoriu, ca pentru a adînci complexitatea si tragismul personajului, în fapt, acesta are biografia tipică a activistului fanatic devotat politicii partidului, oricît de

monstruoasă şi iraţională s-ar dovedi ea. Izgonit de sărăcie din Moldova pîrjolită de seceta din 1946, se pripăşeşte pe lîngă o fabrică din Braşov, unde se califică muncitor, devine membru de partid, apoi activist inflexibil. Participă ca „revoluţionar de profesie" la nemiloasa colectivizare forţată a agriculturii, dar e exclus inexplicabil din partid.

După ce se „reciclează" urmînd o facultate inginerească, e reabilitat şi numit director de fabrică. Pierde funcţia din cauza unui „sabotaj" comis în întreprindere şi, murind, e înlocuit de un inginer de „şcoală nouă", patriot acesta şi antistalinist, nu altfel decît succesorul lui Dej la conducerea ţării. Pozdare însuşi are, înainte de a muri, revelaţia patriei şi frazele pe care le spune despre aceasta şi despre sacrificiul în numele ei par extrase din documentele Congresului **IX** al PCR sau din propriile eseuri publicistice ale autorului.

Această predare a ştafetei unui om tînăr, energic şi patriot rezuma situaţia politică a României de după moartea lui Dej şi era, probabil, calea de omagiere a conducătorului aleasă de un personaj ciufut şi „rădăcinos" (precum eroii săi), de la care nu te aşteptai la astfel de gesturi graţios-perverse. Greu de aflat vreodată cît lichelism ascundea profilul sever şi nobil al directorilor de conştiinţă din comunism (şi din prelungirea lui postrevoluţionară).

Din ce în ce mai schematică pare să devină, cu timpul, scriitura fecundată ideologic a cărţilor sale (sprijinite sau nu de elemente narative). Printre volumele de povestiri şi nuvele nu cu mult diferite de eseurile publicistice cu titluri promiţătoare *(Fragmentariiim,* 1969; *Nevoia de adevăr,* 1973; *Cuvînt despre Transilvania,* 1982; *Vocaţia constructivă,* 1983), se remarcă ***Drumul cîinelui*** (1974). Microromanul acesta îşi propune să ilustreze tema de baladă tragică a fraţilor învrăjbiţi (intens valorificată în filmografia sovietică despre revoluţie).

Reveca, mama securistului fanatizat Mihai (ucigaşul fratelui său Jilu, luptător anticomunist din munţi), îl omoară, la rîndul ei, pe singurul său copil rămas în viaţă şi se sinucide înecîndu-se în Mureş. Astfel de subiecte generoase, înduioşătoare, răscolitoare, vibrante, impunătoare etc., dezvoltate pe scheme narative comode şi într-un stil neglijent, ne lasă să evaluăm estetica precară a absolventului Şcolii de literatură „Mihai Eminescu" (seria 1951).

Totuşi, autorul acesta pe care îl întrezărim şi în cutele textului, preocupat cum e doar de fondul dramatic al lucrurilor, abordează în felul lui (prolix, pasional, sarcastic) dar cu destul curaj fapte istorice, politice, sociale eludate, citite pieziş sau interpretate apăsat partinic de oamenii de ştiinţă „cu funcţii de răspundere" în cărţile lor de istorie. Din gura unor personaje diverse (credibile sau nu), aflăm cile ceva despre deportările germanilor,

despre jaful sovromurilor pe teritoriul nostru, despre pactul Ribbentropp-Molotov, despre categoria „ilegalistului", devenită o profesiune profitabilă, si chiar despre experimentul atroce al reeducării tineretului de la Piteşti.

Punctele de suspensie de peste tot sugerează şi mai multe adevăruri indicibile. Atitudinea filozofică şi profilul moral al scriitorului se deduc fără efort. Eroii sînt tratați bine sau rău în funcție de originea țărănească, singura care cauționează individul în lumea răsturnată unde judecățile sînt viciate şi tipologiile complicate pervers prin strategiile compromisului, diversiunii si adaptării disperate.

Ispăşind un fel de păcat nebulos al istoriei, oamenii cinstiți (fireşte, țărani) sînt în genere victime inocente. Dar nu de puține ori, prinşi în plasa idealurilor false, pot deveni şi agenți ai răului, complici ai unei politici de distrugere a satului si a națiunii, adică de dezechilibrare a ordinii cosmice. Singurii promotori ai strategiei de subminare a spiritualității româneşti sînt alogenii (evrei, țigani, unguri, ruşi etc.), care ignoră şi sfidează codurile noastre morale. Dintre ei, rusii (de fapt, sovieticii, dar şi românii trădători care fac jocul imperialismului rus) sînt cei mai periculoşi, pentru că au distrus lumea veche fără să pună în loc o societate prosperă sau echitatea visată. Lipsiți de principii morale, aceştia sînt urîți, repulsivi şi poartă nume stîlcite şi porecle urduroase, în timp ce oamenii cinstiți şi buni (cei care, cum spuneam, totdeauna sînt de la țară) sînt frumoşi şi bine clădiți. Simbolistica e de o simplitate dezolantă, iar gîndirea producătoare se foloseşte, spre a avansa, de antiteze rudimentare.

Curajul tematic şi documentar al acestui scriitor funciarmente anti-comunist, ca orice țăran legat de amintirea gliei, s-a întemeiat pe antiteza dintre prezentul (ceauşist) şi trecutul (dejist), dintre practica si teoria comunistă. Ea avea, se înțelege, girul autorităților.

Printre primele cărți care s-au ocupat în cu totul alt spirit decît literatura oficială de colectivizarea forțată a proprietății țărăneşti se numără cel de-al doilea roman publicat de **Augustin Buzura:** ***Fețele tăcerii*** (1974). Cum ancheta devenise, începînd cu anii '50, un eveniment obsedant, si aici avem de-a face cu un fel de anchetă. Ziaristul Dan Toma, viitorul ginere al unuia dintre protagoniştii bătăliei sîngeroase pentru colectivizarea satului ardelean Arini, vrea să afle adevărul despre ce s-a întîmplat acolo cu ani în urmă.

Una din sursele sale este viitorul socru, un fost instructor de partid, acum pensionar (Gheorghe Radu), care a condus acest „proces istoric obiectiv" pe meleaguri ardeleneşti. Comunist de nădejde, necruțător cu „duşmanul

de clasă", rigid, ranchiunos, fanatizat de diversiunile propagandei care vedea peste tot spioni şi duşmani, fostul activist susține pînă în pînzele albe legitimitatea actelor violente şi a crimelor comise pe vremuri în numele revoluției. Cu libertatea artistică de astăzi, Buzura ar fi putut să dea grandoare acestui personaj (şi aşa cel mai complex din carte), mizînd pe interferența lucidității şi a relei conştiințe.

Tocmai pentru că i se pare suspectă încrâncenarea lui, tînărul ziarist (tinerețea anchetatorilor e, cum se vede în multe romane din epocă, un simbol al schimbării la față a comunismului românesc!) caută să-l cunoască, spre a afla versiunea „celorlalți", pe ultimul supraviețuitor al unei familii (Măgurenii) ce opusese rezistență disperată. Scăpat ca prin minune din masacru, fostul student Carol Ardeleanu, fiul unui țăran înstărit - acum bolnav într-un spital - oferă cîteva amănunte uitate de bătrînul activist, din care ziaristul deduce că Măgurenii nu erau, în fond, ostili colectivizării şi, deci, cu puțină răbdare, tragedia s-ar fi putut evita.

Se înțelege, necesitatea „transformării socialiste a agriculturii" nu este efectiv respinsă, dar autorul nu se aşază clar si necondiționat de partea ei. Confruntarea punctelor de vedere se face în spiritul echilibrului şi chiar al concilierii. Mai intervine şi ştiința prozatorului, care se pricepe să dosească schelăria ideilor şi să evite claritatea. Ziaristul nu organizează metodic, ca în justiție, cele două rînduri de depoziții, fatalmente partizane, ca să poată decide o vinovăție. Ele sînt lăsate să curgă meandrat ori să se întrerupă pe neaşteptate, ca si cum nu ar fi consecința organizării lor prin voință scriitoricească. Confesiunile se suprapun sau se scurtcircuitează doar în mintea anchetatorului-narator Dan Toma, care suportă, el, omul sub vremi, agresiunea istoriei şi contactul brutal şi nedorit cu vîlvătaia infernului politic.

Uriaşa cantitate de fapte dramatice ce se desprind din marginea acestor spovedanii contradictorii se răstoarnă în sufletul nepregătit, nedeprins cu oroarea al ziaristului. Ajutat de imaginea teribilă a acelor vremuri nemiloase, el învață să depăşească frazeologia oficială şi imaginea convențională a „procesului colectivizării" si să-şi asume moştenirea dureroasă a istoriei, ca şi adevărul nepudrat al acesteia. Scormonirea măruntaielor otrăvite ale trecutului prilejuieşte trezirea conştiinței ziaristului. O stare epică febrilă şi sumbră, ritmul precipitat şi dezorganizat al reiatării evenimentelor trădează încordarea momentului regăsirii istoriei. Cu alte cuvinte, destinatarul acestor tragice mărturii nu rămîne un martor impasibil, deşi simte că nu e îndreptățit să judece. Momentul acesta al trezirii unei conştiințe va deveni unul capital la Buzura.

Proclamarea fermă a adevărului, despărțirea apelor, separarea promptă a binelui de rău, ieşirea neîntîrziată din laşitate şi din indiferența vinovată erau, în fond, atunci, căile salvării noastre şi, vorbind cu vocea unui personaj, scriitorul vede în tăcere şi amînare sursele înstrăinării şi ale ratării: „Mîine. Mereu mîine. întotdeauna mîine. Niciodată *acum, imediat,* ci mîine. Dar cărui mîine ne putem încredința cînd *azi* nu ne pasă, cînd nu ne afectează cum ar trebui nici propria noastră suferință, o viață la întîmplare, sub semnul improvizației, cînd binele şi răul sînt pe undeva cam acelaşi lucru. Orice drept primit sub forma milei. Si totuşi? De ce mereu, la nesfîrsit *mîinel* Am o forță, cred eu, imensă, şi totuşi îmi spun mîine...".

Se configurează de pe acum una din formulele defensive ale romancierului, care va mai publica, pînă în 1989, cîteva proze dezvăluitoare, căutate cu frenezie de publicul cititor, răcorit de astfel de demascări. El şi-a impus interdicția de a miza pe o teză anume şi de a oferi o concluzie care să întrerupă procesul problematizării (spre care era atras şi cititorul).

Partidul făcuse totuşi, în acea etapă a pseudoliberalizării, un pas înainte: nu-l mai obliga pe scriitor să se aşeze de partea unei singure teze oficiale. Prozatorul român profită spre a-şi transforma textul într-o dezbatere sprijinită cu mijloacele epicului. Nici mai mult, dar nici mai puțin.

Si cărțile tînărului şi nărăvaşului **Petru** Popescu s-au bucurat de un mare succes la publicul care, la sfîrşitul anilor '60, rîvnea la adevărul social, politic sau istoric şi era avid să citească proze alerte, desprinse de monotonia şi dezesperanta previzibilitate a literaturii deceniilor anterioare. Dacă, intuind evoluția regimului lui Ceauşescu, nu ar fi decis, în 1974, să aleagă libertatea si să-şi schimbe destinul, el ar fi putut provoca un curent de opinie care ar fi dus cu un deceniu mai devreme la schimbarea de mentalitate artistică din anii '80.

Absolvent - ca mulți dintre scriitorii optzecişti - al secției de limbă engleză a Universității Bucureşti şi la curent cu literatura occidentală de ultimă oră, Petru Popescu a promovat, în stil american şi în pofida curentului estetizant al literaturii române de atunci, principiul accesibilității: problematică populistă, gustul comun, alertețea narațiunii. Şi tot în contracurent cu ce se întîmpla atunci printre confrații de generație, el şi-a propus un program de susținere a temei oraşului, afirmînd imperativul descoperirii umanității urbane (în articolele *Unde ne sînt orăşenii?* şi *Metafora Bucur est iului,* publicate în *România literara).* El a teoretizat şi necesitatea spiritului citadin, individualist şi nu categorial şi colectiv (precum cel rural) si care, în orice caz, era „indispensabil pentru o literatură modernă şi matură".

Romanele *Prins* (1969), *Dulce ca mierea e glontul patriei* (1973), *Sfîrsitul bahic* (1973), *Să creşti într-un an cît alţii într-o zi* (1973), *Copiii Domnului* (1974) au subiecte tentante, o scriitură neobişnuit de fluidă, un aer tineresc viril, directeţe şi spectaculozitate. Paginile lui scrise la persoana I, cu numeroase note de realism brutal şi înnoitor, fac loc unor personaje rareori prezente în literatura comunistă: tînărul intelectual abia ieşit din studenţie şi aflat în faţa primelor veritabile experienţe de viaţă şi oraşul Bucureşti cu bulevardele şi pieţele lui aglomerate, cu barurile lui animate, cu arhitectura lui complexă, cu pofta lui de viaţă inconfundabilă.

Sensibil, ca un veritabil autor de best-seller-uri, la subiectele cu adevărat incitante, frondeurul Petru Popescu nu scapă din vedere pe acelea care erau ocolite cu abilitate în documentele propagandei referitoare la temele, izvoarele şi problematica recomandabile scriitorilor socialişti.

în *Dulce ca mierea...* ni se oferă, în sfîrşit, informaţii neconvenţionale despre armata română „burgheză", despre corpul ofiţeresc de elită şi destinul lui nemeritat, despre războiul al doilea mondial privit fără menajamente şi fără *parti-pris-uri* învăpăiat patriotice.

Sfîrsitul bahic ne vorbeşte despre consecinţele în plan moral ale presiunii din interiorul cazanului stalinist producător de mutanţi şi de teribile diformităţi sufleteşti. Cu o origine „nesănătoasă", tînărul Gigi (personajul-narator) e exclus din partid şi dat afară din serviciu. După lungi şi infructuoase căutări, face rost de o slujbă de ajutor-contabil la cimitirul evreiesc, unde parcurge experienţe fundamentale si cunoaşte o lume în măsură să-i ofere un alt orizont de înţelegere decît cel pe care îl impuseseră cei ce voiau ca oamenii să gîndească în formule şi să se alinieze fără ezitări. Contactul cu societatea evreiască îl învaţă să preţuiască valorile, să le conserve si să le apere. Si asta în timp ce scara axiologică era complet răsturnată şi vechile valori fuseseră date la „lada de gunoi a istoriei", cum se exprimau comuniştii.

Sfîrsitul bahic se alcătuieşte, ca şi alte cărţi semnate de Petru Popescu, din revelaţii succesive şi pe diverse planuri. Gigi, anonimul, decăzutul Gigi îşi defineşte treptat individualitatea şi adevăratul profil moral prin confruntare cu demagogia comunistă şi cu ipocrizia celor ce îşi drapau nulitatea sub faldurile principialităţii. Printre aceştia, în cercul de plasticieni în care pătrunde eroul, se aflau veleitari cu pretenţia de a fi reprezentanţii artei revoluţionare (între care un deţinător al Premiului de Stat), în fond, conformişti fără idei, măcinaţi de ambiţii meschine, cinici si adînciti în mocirla morală.

Cum se întîmplă nu o dată în proza epocii, trama epică şi portretistica acidă îi favorizează prozatorului prilejul unei dezbateri etice şi intelectuale. Aceasta pare a fi veritabila miză a romanului, care pune într-o lumină neiertătoare figura tipică a artistului pervertit de regim, supus regulilor ideologice, oprit să-şi dezvolte liber creaţia şi, astfel, preschimbat într-o creatură monstruoasă.

Constantin Toiu execută în ***Galeria CU Vită sălbatică*** (1976) poate cea mai veridică descriere a existenţei cotidiene a intelectualităţii anilor '50, aflate sub teroarea unei permanente supravegheri. Romanul nu se constituie treptat, în felul frescelor, ci prin cuplarea, aparent întîmplătoare, de secvenţe situate la diverse etaje ale timpului, cînd deasupra, cînd dedesubtul punctului de întîlnire a anului 1957 cu anul 1958. Atunci are loc acţiunea principală, al cărei protagonist este redactorul de editură Chirii Merişor, dar aceasta e complicată cu linii narative multiple (pornite dintr-un asa-zis proces de spionaj, de la o crimă, de la o arestare abuzivă etc.).

De altfel, vocile narative se înmulţesc si, o dată cu ele, sporeşte şi numărul povestirilor cvasiautonome, al întîmplărilor, al descripţiilor, căci Constantin Ţoiu acordă aici, ca şi în următoarele lui cărţi *(însoţitorul,* 1981; *Obligado,* 1984; *Căderea în lume,* 1987), istorisirii - semnificaţia unui act mîntuitor, binevenit la vremuri tulburi. O casă din Dristor, numită de scriitor „Galeria cu viţă sălbatică", e locul de întîlnire al celor ce povestesc sau evocă, spre a se salva. Fostul peisaj monden al Bucureştiului, trecutul cartierelor lui, figurile sale pitoreşti (între care anticarul înţelept şi delicat Hary Brummer - mentorul lui Merişor - şi cinicul, inteligentul Cavadia) sînt invocate cu simţ poetic şi chiar cu o propensiune spre mitic şi fabulos.

Alături de latura evocatoare, se detaşează în carte cea eseistică. Chirii Merişor îşi încredinţează jurnalului său, cu naivitate şi cu o totală lipsă de precauţii, opinii, comentarii de cărţi, obsesii, întrebări neliniştitoare, reiatări de experienţe intime. Jurnalul acesta se află şi în centrul romanului politic pe care îl conţine, în principal, *Galeria....* Politicul determină, în fond, toate destinele din carte.

Şi destinul lui Chirii Merişor este unul emblematic pentru intelectualul român sensibil şi lucid, incapabil să se adapteze pînă la capăt stării de suspiciune maladivă perpetuă şi regulilor de supravieţuire în comunism. După excluderea sa din partid, în 1950, el se comportă ciudat, devine sfios, şovăitor, temător chiar şi în relaţia cu prietenii adevăraţi, cărora nu reuşeşte să li se confeseze. O spaimă continuă, fără motiv real, îi stăpîneşte şi îi controlează toate mişcările sufleteşti. Cînd jurnalul lui cade în mîna securiştilor, spaima cîştigă

temei şi o sumbră consistenţă: încep interogatoriile si, într-un *crescendo* lent si crud, ele capătă forma teribilă a unei anchete politice. Se înţelege că „organele" decupează din furnal, în timpul confruntărilor, doar fragmentele ce îl pot inculpa, ignorînd explicaţiile semnatarului. Nerezistînd jocului acesta criminal de carnasiere care amînă răpunerea victimei pentru a stoarce cît mai multe avantaje (lărgirea cercului de justiţiabili, transformarea lui în unealtă a delaţiunii), Chirii Merişor se sinucide, oferind - indirect - călăilor, oamenilor în uniformă albastră ai puterii, argumentul aşteptat al vinovăţiei lui.

Prezentă şi stăpînă în această excepţională carte este starea de permanentă anxietate şi de aşteptare tragică a momentului fatal al confruntării cu puterea nemiloasă. Puţini sînt românii acelor vremuri care să nu fi cunoscut puterea de erodare a acestei stări de aşteptare nelămurită.

Cartea aceasta a izbutit, lucru rar, să cîştige un număr însemnat de cititori - cititorii noştri avizi de adevăr - fără ca, în acelaşi timp, să îi decepţioneze pe criticii noştri estetizanţi - avizi de literatură. Ar fi nedrept să punem succesul romanului numai pe seama îndrăznelii de a înfăţişa tragismul unor vremuri nenorocite, întrucît, cum se ştie, practicile politice staliniste fuseseră de cîţiva ani buni osîndite chiar de conducerea partidului.

Reconstituirea atmosferei care a împins la sinuciderea unui intelectual vulnerabil ca Merişor, adevărurile dezvăluite fără menajamente cîştigă girul cititorilor prin fineţea cu care scriitorul se foloseşte, flaubertian, de semnificaţia faptelor banale, a gesturilor mărunte, a micilor detalii socio-morale şi prin senzaţia de autenticitate pe care o propagă raportul bine proporţionat al binelui şi răului.

Constantin Toiu e, fireşte, un realist superior, scriitor de mare rafinament, care mizează în aceeaşi măsură pe indecizie (şi pe simbolistica ei difuză) cît şi pe precizia traseului narativ şi a desenului tipologic. El alcătuieşte o lume de o mare diversitate şi cititorul acelor ani era încîntat să descopere complexitatea vieţii adevărate, în acea „arcă plină la refuz de amintiri" (care e întreaga *Galerie*...) se adună oameni cu ocupaţii si vîrste diferite, aducînd cu ei istorisiri colorate, pline de tîlc. Scriitorul crede în autoritatea povestirii, în „polenul întîmplărilor, şi dulce, şi otrăvit", în puterea personajului memorabil de a da savoare si consistenţă literaturii şi — cum am spus — asta se va vedea si în celelalte romane.

Cu atîtea personaje de mai mică sau mai mare anvergură si care dau măsura varietăţii năucitoare a naturii umane, Constantin Toiu nu alunecă niciodată în eroarea simplificărilor maniheiste. Alături de carierişti infecţi, de comunişti fanatizaţi (Luiza) şi iresponsabili, de scriitoraşi vînduţi si ticăloşiţi (ca Bunshez - sfărîmătorul culturii „vechii lumi". Ariei Scarlat, Georgcoiu

Fîlfănescu, Spuderca) ori de delatori de rînd, apar şi personaje care îşi conservă - oricît de modificate ar fi de mentalitatea şi propaganda epocii - structura morală sau măcar un rest de moralitatei.inteligentul locotenent Ionel Roadevin, care încearcă în anchetă să-l salveze pe Merişor, Axente „Iacobinul", tipograful simpatic si îndatoritor Aurică etc.

Ca veritabil profesionist ce este, Constantin Ţoiu ştie, însă, că, fără poveste, fără întîmplări savuroase, comice sau tragice, si fără eroi puternici, fără spirite înalte si bizare, romanul curge placid, bălteşte şi se uită. Cititorilor anilor '70, dar şi celor de astăzi (în eventualitatea că se vor mai găsi oameni care să deschidă această remarcabilă carte) le va fi imposibil să uite cîteva figuri fascinante din „galeria" romancierului.

La polul opus ezitantului Merişor, tăiosul, strălucitorul Cavadia, nepotul unui episcop si fiul lui Mefistofel, îşi pune tot timpul în mişcare, în societatea de care se şi foloseşte, o doctrină a succesului întemeiată pe acceptarea răului şi manipularea lui. El cultivă în tot ce face un cinism imperial: „Ca să reuşeşti, trebuie să fii detestat". De neuitat va rămîne figura de „Socrate iudeu" a bătrînului anticar Hary Brummer, şi prin origine paznic al cărţii şi al culturii, emoţionant prin credinţa lui în raţiune, în lumină şi în puterea spiritului de a răzbate prin vremi, împăcat cu gîndul morţii, el nu se sfieşte să identifice esenţa comunismului şi să-i pună un diagnostic zdrobitor: „păcatul originar devenit politică de stat". Profeţia lui comunicată tînărului prieten Merişor ne pune pe gînduri: „După ce vor fi distrus tot ce e de distrus si întîi şi-ntîi pe ei înşişi, se vor căi, fiindcă abia la capătul răului străbătut în întregime se va vedea că nu mai e nimic altceva de cucerit decît binele, şi ei vor să cucerească şi binele".

Talentul romancierului scoate această carte îndelung polisată din zona perisabilă a politicului.

Un exemplu de scriitor în slujba partidului (dacă nu cumva unul care a pus partidul în slujba lui), si care a ştiut să profite de toate micile deschideri operate de Congresul al IX-lea al P.C.R., este **Dinu Săraru**

In *Nişte ţărani* (1974), el aduce în prim-plan un sat din Subcarpaţii Olteniei, cuprins de febra aceloraşi „primeniri" revoluţionare care au zdruncinat din temelii şi satul lui Moromete. Evenimentele sînt complexe şi dramatice. Mentalitatea economica şi spirituala a satului tradiţional e reprezentată de Nâiţâ Lucian, un *alter-ego* al lui Moromete. Ironic, disimulam, vorbitor în dodii, jucindu-si inocenta. Naita Lucian (completat sufleteşte de

prietenul său Patru cel Scurt) e capabil să regizeze farse sumbrilor strîngători *de* cote ai regimului comunist (precum „percitorii" lui Marin Preda!), dar nu poate opri tăvălugul socialist gata să-l strivească şi pe el ca pe mulţi alţii.

Devine salvatoare, ca de regulă la autor (care, în această carte, îşi depăşeşte în chip convingător condiţia de scriitor de pluton), intervenţia, evident neverosimilă, a unui secretar raional de partid „luminat": Dumitru Dumitru, devenit personaj central în cartea următoare - *Clipa.* Acesta refuză, cu preţul carierei şi al libertăţii, să semneze ordinul de arestare a incomodului ţăran din Cornul Caprei - personaj care e în măsură să dea consistenţă romanului.

Folosind reţeta *Muntelui vrăjit* sau, şi mai sigur, a romanului lui Soljeniţîn, *Pavilionul canceroşilor,* **Petre Sălcudeanu.** un scriitor de partid, dar atent la barometrul ideologiei şi la dezideratele publicului, a publicat, în 1980, o carte al cărei succes a confirmat, înainte de orice altceva, setea de adevăr a cititorului român de atunci: ***Biblioteca din Alexandria.*** Republicată, în versiune integrală, după Revoluţie, cînd, pe nenumărate căi, cititorul primea informaţie politică ori istorică abundentă şi necenzurată, cartea a rămas fără ecou.

E un roman alcătuit din destăinuirile făcute unui scriitor (Petre Curta) de către cîţiva foşti mari activişti „cu funcţii de răspundere" aflaţi într-un sanatoriu al elitei de partid. Scrisă în cunoscutul stil tenace-demonstrativ al tuturor lipsiţilor de graţie şi fantezie scriitoricească, cartea nu are mişcare interioară, dar configurează cîteva tipuri interesante. Se află acolo, în sanatoriu, printre multe alte epave morale: „revoluţionarul de profesie", complet dezumanizat, capabil ca, în numele flamurei roşii, să sacrifice întreaga umanitate, începînd cu propria familie; un prieten şi „tovarăş de luptă" al Anei Pauker, intelectual de rasa cu vederi de stînga, marginalizat pentru atitudine elitistă; birocratul de partid, vigilent şi delator din pasiune, oportunist pînă şi în faţa morţii; informatorul standard, recrutat prin şantaj şi transformat în vierme veninos etc.

Caietele cu însemnări (împreună cu autorul lor) ajung însă la Securitate, unde unul dintre anchetatori le aşază alături de alte manuscrise valoroase ale „duşmanilor socialismului", pentru a le edita cîndva. Ele alcătuiesc o biblioteca *sui-qeneris* care lasă mărturie despre o lume ce pare bolnavă incurabil. Dar iarba şi pădurea din preajma acestui loc blestemat - brusc reveiată naratorului - anunţă, prin însăşi prezenţa lor dumnezeiască, nădejdea însănătoşirii: soluţie simbol facilă si liniştitoare, aptă sa facă posibilă editarea.

într-un alt roman - *Cina cea de taină* (1984) -, Petre Sălcudeanu se va arăta încă o dată preocupat de acele fenomene psihice bizare care sînt consecințele infamiei şi fărădelegilor primilor ani de socialism.

Nu cu mult timp înaintea morții, **Marin Preda** a publicat romanul ***Cel mai iubit dintre pămînteni*** (1980), probabil cea mai viguroasă şi mai impresionantă frescă a apocalipsei comuniste şi a universului concentraționar din anii '50. Mitologia populară a legat moartea scriitorului de publicarea acestei teribile cărți demascatoare.

Marin Preda nu se mărgineşte să dezvăluie în această carte chinurile intelectualului de rasă, mînat de nobile idealuri (Petrini), în iadul subteranelor comuniste, unde ispăşeşte o vină imaginară, alături de mii de alți condamnați politic. El urmăreşte atent consecințele groteşti ale acelei experiențe devastatoare, umilințele fără număr ale reluării legăturilor cu noua societate, o societate condusă de personaje abjecte şi funcționînd nu altfel decît coloniile de şobolani pe care le cunoaşte bine echipa de deratizare unde abia găseşte de lucru filozoful si fostul universitar Petrini.

în cartea lui Preda nu sînt dezvăluiri cu totul noi despre „obsedantul deceniu". Fireşte, faptele imputabile regimului de teroare şi exterminare fizică impus țării de P.M.R., sub directa supraveghere a organelor specializate sovietice, sînt astăzi mult mai bine cunoscute decît în vremea redactării romanului. Dar si pînă atunci nu puțini romancieri se străduiseră să şocheze prin cantitatea neliniştitoare de orori şi aberații politice date la iveală. Nici una din prozele lor nu a impresionat pe cititori si nu a avut o înrîurire într-atît de profundă asupra conştiinței româneşti precum această ultimă creație a autorului *Morometților.*

Judecind retrospectiv, am zice astăzi că a fost o carte care, prin impactul provocat asupra unui număr enorm de cititori din toate categoriile sociale şi prin moartea suspectă a autorului ei, a contribuit - ca puține altele - la anihilarea efectelor, încă sesizabile în România, ale propagandei comuniste exercitate de decenii, la risipirea iluziei umanismului socialist şi la crearea unor sentimente de antipatie față de puterea în continuă degradare. Nimeni nu a dat o asemenea palma usturătoare pe obrazul unui regim care, chiar dacă îşi nuanțase metodele, rămînea în esență obscurantist, opresiv, totalitar, gata sa strivească sub senile (cum s-a dovedit puțin mai tîrziu) cea mai firavă zvîcnire de libertate.

Care e secretul forței demascatoare a unui roman care are destule, vizibile, slăbiciuni: puterea analizei - mediocră - e răscumpărată doar de dramatismul sentimentelor, comentariile la tribulațiile istoriei sînt la fel de modeste ca în *Delirul*, momentele de filozofare, mai degrabă jenante, narațiunea are un pronunțat caracter eteroclit, iar numărul, neobişnuit de mare în epocă, al scenelor senzaționale şi erotice, ca şi miza pe anecdotic şi colportaj împing cartea în zona speciei romanului popular (de tipul „povestea vieții mele").

în mod paradoxal, reuşita, ca roman politic, a acestei creații se datorează faptului că nu este numai un roman politic, ci, în aceeaşi măsură, dacă nu cumva într-o mai mare măsură, un roman de dragoste, un roman social şi unul de idei, problematizant. Dacă ar fi fost doar un roman politic - unde rîvna demascării şi a afirmării adevărului (unic şi definitiv) intră în condițiile genului si duce implacabil la tezism (cu sens inversat) -, cartea ar fi incitat, ar fi intrigat, poate, ar fi sporit notorietatea scriitorului, dar n-ar fi convins.

Mai precis, politicul este, peste tot, fundalul, factorul agravant şi motivul stărilor individului, ale unui participant la istorie care trăieşte faptele ei mizerabile, abominabile, ale unui om chinuit să-şi salveze sufletul de la ticăloşirea şi degradarea la care îi supune pe toți boala necunoscută şi de nelecuit a comunismului. Poate nici nu ar trebui să vorbim de „romanul politic", ci de efectele politice ale unei cărți care, adoptînd convenția narativă a *confesiunii*, a putut amesteca fără reticențe toate planurile.

Cel mai iubit dintre pămînteni explorează schimbările petrecute în viața oamenilor, în ordinea lor spirituală, în intimitatea existenței, în starea lor morală, prin „punerea în practică a marilor decizii implacabile" - cum prudent se exprimă autorul. Ale cui? Ale forurilor comuniste, ne permitem să precizăm noi, astăzi, cu un mîndru şi de nestăvilit curaj!

în anii '80 s-au găsit comentatori care, din dorința de a-l proteja pe autor, au deplasat inteligent interpretarea pe „drama erotică", deşi „crosul" e un cuvînt cu o conotație uşor ironică, nepotrivită cu împătimirea şi calvarul personajului. „Tragediile din dormitor constituie în carte principalul obiect al scriitorului, după cum indică şi titlul", afirma Ov.S. Crohmălniceanu într-un articol intitulat, un pic cam cinic, *Fioroasele tragedii din dormitor,* din *Pîinea noastră cea de toate zilele* (C.R., 1981). Criticul se străduia să demonstreze că pe erou „tramele experiențelor lui sentimentale îl marchează mai grav decît avatarurile *acestea (s.n.)* sociale umilitoare". Si, într-adevăr, se întreabă criticul, ce istoriseşte, în fond, autorul, decît',„un şir de eşecuri sen-

timentale repetate ale eroului, Victor Petrini, care crede în «marea iubire», are mereu impresia că o trăieşte, cunoaşte cumplite dezamăgiri, dar cade din nou pradă aceleiaşi iluzii"?

Nineta, Căprioara, Matilda şi Suzy sînt numele celor patru eşecuri sentimentale şi, totodată, dovezile credinţei emoţionante, neclintite a eroului în dragoste, oricît de distrugătoare ar fi ea, dragostea simţită ca miraj perpetuu şi ca unică şansă de „împlinire omenească". Dar, dacă judecăm bine, ar fi mai corect să vorbim nu de o unică, ci despre o ultimă şansă. Eroul e un *desperado* care pune tot ce are, ce mai are, pe această ultimă carte a iubirii absolute, împărtăşite, fericite, căci nimic altceva nu i-a mai rămas, dintr-o viaţă sfărîmată de istorie, decît această iluzie. Fără speranţă în plan profesional, fără vreo satisfacţie în plan social, abia ieşit dintr-un atroce univers concentraţionar unde a cunoscut suferinţa şi umilinţa, Victor Petrini ştie că va fi sortit să trăiască în subsoluri, printre şobolani şi imbecili, de unde va fi chemat la interogatorii şi frecat, prelucrat de alţi şobolani, cei de la cadre şi cei cu „munci de răspundere".

Trăirea tragică a fiecăreia din cele patru experienţe dezastruoase, gravitatea aşteptării perpetue a perechii primordiale, a iubirii împărtăşite care să deschidă porţile empireului pentru el, el cel mai lovit dintre pămînteni, ar fi fost de neînţeles la un individ norocit de soartă, socialmente împlinit sau, în orice caz, ferit de evenimente nefaste ori, şi mai precis, de întîlnirea cu supliciul moral şi fizic. Intensitatea paroxistică a sentimentelor şi violenţa lor, nebunia iubirii care prinde în turbionul ei devastator existenţele, ridicîndu-le în cer spre a le zdrobi mai apoi, toate acele porniri radicale, rareori prezente în literatura română, şi care dau forţa şi profunzimea cărţii nu s-ar putea explica dacă eroul nu ar găsi în iubire compensarea tuturor absenţelor din viaţă.

Importante în economia romanului, „dramele erotice" nu ar fi totuşi posibile fără drama socială în care l-a scufundat pe Petrini un regim politic criminal. Si înseşi „tragediile din dormitor" nu ar exista fără nevoia elementară de claritate morală a eroului, fără dorinţa lui disperată de a-şi feri spiritul de degradare, fără setea delimitării de ticăloşie, în formele ei nenumărate şi în travestiurile ei mirobolante, purtînd si numele unor femei.

Cu alte cuvinte, sedus de galeria de figuri memorabile apartinînd unor medii sociale si intelectuale diverse (intelectuali de toate condiţiile, activişti, puşcăriaşi, securişti, mici si mari funcţionari de stat, „rămăşiţe" ale vechiului regim, lumpenproletariatul), încîntat de savoarea sau grotescul scenelor relatate magistral (conflicte temperamentale, confruntări ilariante de opinii, discuţii casnice sau de alcov etc.) şi mai cu seamă fascinat de tribulaţiile ero-

tice şi, în special, de decepţiile eroului (totdeauna reconfortante, pentru că ne regăsim în ele), cititorul primeşte pe nesimţite o informaţie politică explozivă. Pentru cititor, *Cel mai iubit...* este o carte cinstită pentru că ea cuprinde adevărul unui om încercat de soartă, care a trăit faptele istoriei şi a recepţionat în fibrele cele mai intime ale fiinţei lui loviturile lor de berbec.

Marin Preda este un scriitor care dă sentimentul unei verticalităţi remarcabile, unei probităţi morale indiscutabile. Pe el îl crezi aşa cum îl crezi pe Eminescu, pe Rebreanu şi pe încă doi-trei autori români (nu mai mulţi!), a căror operă este expresia unei temeinice conştiinţe morale. Forţa cuvîntului lui este redutabilă şi nu întîmplător autorităţile s-au speriat de efectul apariţiei unei cărţi care cîştigă instantaneu încrederea cititorilor.

Cum şi de ce penetrează conştiinţele textele lui Preda am încercat să explicăm în alt capitol. Adăugăm la ce am scris despre expresivitatea *Moromeţilor* alte cîteva observaţii care confirmă existenţa unei maniere inconfundabile de redactare, care, în esenţă, nu se modifică, în trei decenii, de la carte la carte, păstrîndu-se ca atare şi atunci cînd e inadecvată împrejurării, mediului, temperamentului şi educaţiei personajelor. Exegeţii lui Preda au remarcat că „stilul moromeţian" (cum îl numeşte Crohmălniceanu) se întîlneşte pînă şi în comentariile sociale şi politice şi reflecţiile de istorie contemporană din *Imposibila întoarcere.*

In privinţa autenticităţii şi a intensităţii trăirii, romanul *Cel mai iubit...* poate fi comparat doar cu acea excepţională carte *Viaţa ca o pradă,* si ea o scriere care amestecă istorisirea unor întîmplări intime cu reconstituirea acelor evenimente politice si istorice (unele înscenate romanesc) în care e absorbită biografia sa.

Cel ce povesteşte sau se confesează în cărţile lui Preda convinge prin marea lui libertate de gîndire. Aceasta se confundă, de fapt, cu felul natural în care reacţionează autorul la tot ceea ce tradiţia culturală, canoanele înalt artistice, normele gustului rafinat sau ale bunului gust socotesc drept „subtil", „înălţător", „nobil", „elevat", în locul „bunului gust", el pune bunul-simţ, în locul dialecticii întortocheate şi al speculaţiei intelectuale, elementarul, logica simplă, reducerea la absurd, coborîrea brutală pe pămînt, între lucrurile şi relaţiile de ordin primar, niciodată amăgitoare. Cu cît se află mai sus pe panoplia marilor idei de uz universal, cu cît mai blazonate principiile si opiniile vehiculate unanim, cu cît mai faimoase numele autorilor lor (fie ele al apostolului Pavel, al lui Goethe, al lui Tolstoi, Dostoievski, Sartre etc.), cu cît mai ataşată e intelectualitatea de tezaurul ei de teorii, cu atît mai puţin dispus e creatorul *Moromeţilor* să se lase păcălit.

Cu o cruzime ţărănească simplificatoare, îndărătnic şi, nu de puţine ori, deliberat grosolan, Marin Preda, adoptînd, printr-un delict de inadecvare, vocea lui Petrini (care e totuşi un universitar), sfărîmă mirajul speculaţiei intelectuale, coborînd-o brutal (şi cu o satisfacţie semidoctă) pe pămînt, în bătătura casei ţărăneşti sau în locul cel mai de jos al întîmplărilor şi legilor vieţii de zi cu zi.

Un personaj ca Petrini - înfiorat, cum va fi fost şi Preda însuşi, la gîndul că şi-ar putea pierde sufletul într-o lume cu mii de arcane şi cu tot atîtea subtile justificări ale slăbiciunilor si căderilor noastre morale - respinge din capul locului însăşi ideea de abilitate speculativă, întrucît, ca invenţie intelectuală, ea a permis justificarea oricărei porcării, scuzarea oricărei ticăloşii. Ca îndrăgostit pasional şi maximalist ce e, visînd la contopirea integrală, nu poate permite spiritului speculativ să explice de ce şi cum simpatica Nineta Romulus s-a metamorfozat într-o turnătoare stipendiată. El e un refractar, un capsoman. Nu vrea să accepte nici o motivaţie abisală, dostoievskiană sau existenţialistă, si nici vreun complicat balet dialectic pentru a da o şansă Matildei şi a-i argumenta filozofic absenţa iubirii profunde, egoismul şi viclenia vulgară, animalică.

Aducerea bruscă, uşor amuzată, pe pămînt a miturilor culturale, schimbarea rapidă a registrelor lingvistice (din zona teoretică, abstractă, în cea terestră), coborîrea intempestivă a limbajului „înalt" direct la înjurătură au efect comic şi dau un anumit soi de satisfacţie, căci în fiecare dintre noi zace un mitocan care se ignoră. El e omul liber din noi, cel ce se exprimă în deplină sinceritate. Pe el îl dispreţuim în consens cu lumea bună şi îl iubim în intimitate, obosiţi de prea marea ipocrizie a culturii, educată la ceea ce Gombrowicz numea „şcoala minciunii".

Cititorul este, cum spuneam, cîştigat şi transformat repede într-un partener cu satisfacţii imediate. El se simte părtaş la suferinţele eroului, dar şi la efortul lui de prezervare a unui sîmbure de umanitate şi de cinste, la refuzul lui de rinocerizare. Si nu este disuadat nici măcar de faptul că are de-a face cu mărturia, de regulă exagerată, a unui inculpat, acuzat de uciderea soţului femeii iubite, mărturie redactată la cererea avocatului si în sprijinul apărării.

Senzaţia de subiectivitate este risipită, pe de o parte, de ardenta şi autenticitatea confesiunii, de tensiunea trăirii faptelor şi, pe de altă parte, de înclinarea lui Preda de a preschimba naraţiunea la persoana I în spectacol dramatic, cu interogaţii, replici si aparteuri. înscenările care se înlănţuie în text îl atrag pe cititor în jocul eroilor si-l transformă în spectatorul care are el însuşi opinii despre dramele şi comediile la care asistă.

Izbutind performanța de a obiectiva un enunț la persoana I, Marin Preda găsește cea mai scurtă cale spre simpatia cititorului.

Lăsate de cenzură (sub orice nume s-ar fi ascuns ea) să apară numai pentru că echipa ceaușistă era interesată să ne determine să vedem doar gunoiul din curtea lui Gheorghiu-Dej, cărțile în care cititorii anilor '70 și '80 aflau cîte ceva despre ororile primului „obsedant deceniu" comunist reușeau să-i facă pe aceștia să se simtă răzbunați. Oricum, o parte din aspectele rememorate ale coșmarului erau încă valabile. Iar regimul, îmblînzit întrucîtva după 1964, a dat, după 1971, semnale descumpănitoare. Ele nu erau indiciile unei „imposibile întoarceri" (cum credea sau voia să creadă Marin Preda), ci ale unei oricînd posibile întoarceri.

Proza de această factură dovedea că numai deplasarea abilă a acțiunii într-o anumită etapă istorică îți putea oferi o marjă de libertate si mai confirma faptul că numai folosind ca alibi anumite pasaje din discursurile lui Ceaușescu si mai ales din cel de la Congresul al IX-lea (depășit în mare măsură, an de an, de evoluția neîntreruptă a „genialei" lui gîndiri inovatoare) că numai atenți - ca propriii lor cenzori de atenți - la nuanțele infinitezimale ale modificărilor politicii oficiale, scriitorii puteau face progrese în cucerirea adevărului. Prea multă risipă de inteligență situativă si tactică pentru a-ți mai rămîne intactă energia aceea teribilă si pustiitoare cu care veritabilul prozator se dăruie creației de oameni!

De regulă, scriitorul român din acele vremuri era, sub aspect politic, informat ca nimeni altul, peste măsură de bine informat. Nici cunoștințele lui de ordin estetic, tehnic-narativ și stilistic nu sînt de disprețuit, într-un fel sau altul, romanul lui era obligat, de la un punct anume, să ia o turnură întrucîtva concesivă sau să sugereze, prin alura sa narativă, că autorul nu e, în esență, nicidecum potrivnic unui socialism luminos și înțelept, că speră în perfectibilitatea, nu în dispariția lui.

Și pentru că autorul știa sau presimțea ce se cere, se căznea să-și atenueze sentimentul alunecării discrete, lente în compromis prin insinuarea în text a unei impresionante cantități de viață. Contribuiau la senzația de bogăție a trăirii si de densitate prozastică: personajele fascinante, numeroasele intrigi secundare, planurile paralele, înmulțirea vocilor narative, jocurile de oglinzi multiplicatoare, neîntreruptele urcări și coborîri pe scara timpului, scriitura confuză sau cea melodioasă, lungile pasaje cu caracter eseistic.

Au izbutit, s-ar zice, mai ales prozatorii care au exploatat intens avantajele metonimiei. Evitînd analiza sau evocarea cauzelor - demers care i-ar fi putut împinge la atingerea periculoasă a unor zone interzise -, ignorîndu-le sau prefăcîndu-se că ele nu există, aceşti scriitori s-au ocupat pe larg şi în profunzime de consecinţele acestor cauze în planul relaţiilor umane şi al psihologiei indivizilor. Complexitatea psihicului omenesc fiind, în fine, un adevăr unanim acceptat şi apt să explice oricînd gesturile bizare ale eroilor trăitori în socialism, atitudinile lor neobişnuite, frecvenţa manifestărilor de declasare si de degradare sufletească, tendinţele lor neurastenice şi suicidare, evoluţiile absurde sau monstruoase, căderea în abjecţie, pierderea atributelor umane nu mai trezeau automat vigilenţa cenzurii.

Dezvăluirea caracterului nociv al prezentului ceauşist. Dificultăţi, stratageme, concesii, formule defensive.

Relevarea (prin apel la aluzie, alegorie, parabolă, analogie) a mecanismelor puterii absolute

„Tehnicilor" amalgamării, ale ambiguizării, ale aluziei, ale temporizării conflictelor şi ale suspendării lor „în coadă de peşte" li s-a mai putut adăuga o altă formulă defensivă: debilitarea conflictelor de ordin politic şi social prin prinderea lor în vesmîntul estetizant al alegoriei si al parabolei, cu curgerea lor armonios monotonă. Ne simţim însă obligaţi să exemplificăm acest „complex al parabolei" printr-o povestire afiată într-o carte retrasă din librării, una din primele care a suportat consecinţele brutalei politici de reîndoctrinare şi redogmatizare ceauşistă de după 1971.

în amintitul an de tristă rezonanţă al *Tezelor de Ia Mangalia,* **Alexandru MoncîU-Sudinskî** pe atunci student la Sociologie - publica o culegere de proze scurte purtînd titlul *Rebarbor.* Cu mai mult de un deceniu înaintea prozatorilor „desantişti", el îndrăznea, spre stupoarea autorităţilor, să facă eroi de literatură - o literatură de stil cinematografic neorealist, fără urmă de poleială reportericească şi fără concesii „umaniste" — din produsele unor medii insignifiante sau periferice, din inşii cu ocupaţii mărunte şi cu existente sordide, lipsiţi de orizont si de idealuri.

în această carte, retrasă din circulaţie întîi de toate pentru realismul ei dezvăluitor şi intratabil, se află o piesă antologică intituiată *Guliver,* care reprezintă etalonul genului parabolic dezvoltat în comunism şi, după Laurenţiu Ulici, „cel mai bun text epic antitotalitar din proza contemporană". Povestirea ne vorbeşte despre un personaj în ochii multora stimabil pentru dorinţa lui de igienizare a unui loc insalubru, si care, adunînd de peste tot şobolanii, se hotărăşte să le taie doar picioarele, preschimbîndu-i astfel în tîrîtoare în viaţă.

Povestirea a avut darul anticipării, căci la sfîrşitul anului 1989 prea puţini dintre români se simţeau altfel decît acele vietăţi amputate în numele unui ideal de puritate.

O parabolă dezvoltată cu mijloace kafkiene este ***BiseriC3 llBăgră*** de A.E. Baconsky, carte tipărită abia în 1990, dar cunoscută de numeroşii ascultători ai *Europei libere,* care a difuzat-o în serial. Printr-o scurtă, necomplicată şi, într-un fel, previzibilă mişcare narativă, autorul se pune în situaţia pe care, în fond, şi-a dorit-o, aceea de a putea descrie, precum creatorii de utopii negative, o cetate („cetatea-cavou") în care toate lucrurile evoluează după legi bizare şi locuitorii s-au preschimbat în făpturi groteşti.

Abia întors în oraşul natal, povestitorul e convocat la o *Ligă a cerşetorilor* înfiinţată, ca multe alte instituţii suspecte, în răstimpul absenţei lui. Consiliat de un amic al familiei, se îmbarcă pe prima corabie şi încearcă să fugă. Azvîrlit în mare, el reuşeşte să se întoarcă înot tot în portul pe care îl părăsise. Abia acum poate să observe în amănunt, ca un explorator uimit de lumea nouă, felul cum arăta „cetatea" unde casa lui devenise sediul conducerii cerşetorilor care îşi instauraseră între timp dictatura.

Oamenii si locurile s-au schimbat în chip dramatic. Paracliserul în casa căruia fusese obligat să locuiască printr-o „repartiţie" oficială se comportă slugarnic ca toţi ceilalţi locuitori (printre ei foşti prieteni si iubite). Indivizii se adresează cu umilinţă şi cer, invariabil, de pomană, din supunere faţă de noua putere si de lozinca ei: „umilinţă şi milostenie". De altfel, comportamentul şi limbajul s-au standardizat si sculptorul descoperă că pînă şi atelierul său a fost colectivizat.

Cititorul trecut prin internul comunist recunoaşte fără dificultate lumea aceasta orwelliană atinsă de nebunie: toţi oamenii sînt automate fără nume, chip si limbaj proprii; cărturarii altădată oneşti şi valoroşi au devenit slugi odioase si, ca semn de preţuire, gropari plini de rîvna, mulţumiţi de noua lor postuia. gata de delaţiune si de josnica trădare pentru a cîstiga favoruri ridi-

cole. Supravegherea reciprocă şi ipocrizia domină viaţa socială, care gravitează în jurul cimitirului şi care funcţionează în virtutea inerţiei, prin indivizi-şuruburi programaţi să execute o unică mişcare. Si, în tot acest timp, îndărătul faţadei şi lozincilor se derulează fapte abominabile, torturi, orgii bestiale care vorbesc de impostura şi schizofrenia acestei societăţi.

Insistenţele unor editori de bună-credinţă de a *tipări Biserica neagră* în ţară la sfîrşitul anilor '80 s-au izbit de ipocrizia „groparilor-şefi", care au amînat mereu evenimentul, alertaţi de prea multele potriviri, iritaţi de prezenţa oglinzii care li se punea sub ochi. De altfel, prea marea asemănare a lumii ei fantastice nu numai cu România obsedantului deceniu, ci şi cu grotescul vremurilor ceausiste transformă lectura cărţii într-o vînătoare de similitudini şi într-un exerciţiu de identificare şi reperare.

Nemaiavînd, ca alte faimoase reprezentante ale genului, avantajul de a fi împinsă de un vînt profetic transfigurator, cartea a devenit caducă şi, pentru o generaţie, neinteresantă.

Alexandru Ivasiuc se numără printre puţinii scriitori români care au asimilat cu fervoare intelectuală tezele lui Marx (mai ales ale tînărului Marx), făcînd, după ieşirea din închisoare, din ele nu numai un instrument de gîndire politică, ci şi - ca să ne exprimăm ca atare - „motorul" progresului epic al romanelor sale.

Raportul dintre necesitate şi libertate, dintre general şi individual, problema liberului arbitru sînt prezente în proza sartriană a lui Ivasiuc, care s-a străduit - fără prea mare succes - să atenueze caracterul demonstrativ al cărţilor sale. Scriitorul face faţă cu greu ideologului, indivizii se luptă să nu fie simpli figuranţi ai măreţei si crudei drame istorice marxiste. Sentimentele omeneşti se chinuie să intre în scenă şi izbutesc doar de cîteva ori să nu pară consecinţele slăbiciunilor unor inşi care au uitat o clipă să fie instrumentele supuse ale necesităţii.

Exerciţiu silnic de voinţă, implicarea autorului în psihologic si introspectiv din primele romane *(Vestibul,* 1966; *Interval, Cunoaştere de noapte,* •1969) a fost, din punctul de vedere al marxismului, nepotrivită ca o mezalianţă; autentică, adecvată si necesară cu adevărat era doar angajarea lui în social şi politic din celelalte proze, chiar dacă sub raport stilistic asta a însemnat readoptarea unor forme obosite. Ne aflăm în faţa unei opţiuni spontane, a unui caz rarisim în care o operă cu subtile accente materialist-dialectice nu e consecinţa unei imixtiuni dogmatice sau a unei iniţiative oportuniste.

RăCUl (1976), ultima carte a regretatului prozator, a fost şi un prilej excepţional - pentru cel care a suportat mereu ca pe o nenorocită corvoadă recurgerea la individual în dauna generalului - de a fi, în fine, el însuşi. Sacrificînd mai tot ce îi iese din schemă şi îi contrazice prin complexitate teza („într-o anumită măsură, în cărţile mele sînt teze", se mărturiseşte autorul într-un interviu), Al. Ivasiuc dă la iveală un produs transparent care ne pune sub ochi mecanismul terorii totalitare în plină funcţiune. Evident, nu de o ţară afiată în zona de influenţă sovietică sau de o revoluţie şi de o dictatură de extracţie comunistă va fi vorba. Acţiunea e plasată în America Latină, unde un nelipsit „comitet al salvării" condus de un nelipsit Don Miguel (secretar al boşului capitalist Don Athanasios) pregăteşte nelipsitul puci fascist.

Pe urmele lui Carpentier, Mârquez sau Roa Bastos, dar şi ale autorilor europeni de utopii negative, Al. Ivasiuc acordă aspectelor sociale, umane şi puţinelor psihologii individuale exact rolul obişnuit al amănuntelor de viaţă dintr-o parabolă. Sugerarea verosimilului e, într-o astfel de proză pe rol de fabulă politică, tot atît de necesară ca şi prezenţa acelor elemente de viaţă care fac posibilă analogia cu o situaţie preocupantă cum era aceea spre care părea să evolueze şi regimul ceauşist.

Alegîndu-si o ţară sud-americană şi dînd o coloratură mafiot-fascistă complotiştilor, autorul a dovedit o bună intuiţie, întrucît temperamentele latine uşor manevrabile (de acolo, dar şi de aici) si gradul de educaţie civică scăzut al tuturor locuitorilor lumii a treia (de care ţinem şi noi) fac ca mitul Salvatorului (pe care l-a folosit propagandistic şi Ceausescu) şi cel, complementar, al Complotului malefic să poată fi înviate în scopul instaurării dictaturii absolute. Erau, de altfel, destule indicii în 1976 că Ceausescu se foloseşte spre a-şi consolida puterea - şi aşa excesivă - de tehnicile manipulării şi chiar de ideologia naţional-socialistă întemeiată pe astfel de mituri.

Obsedat de raportul general-particular şi de prezenţa, ca să zicem aşa, agasantă - în perspectiva dialecticii istorice - a individului (care introduce în ecuaţie ideea meschină şi mic-burgheză de libertate), Ivasiuc ne arată, în acest manual al loviturii de stat, chiar felul cum poţi suprima individualitatea în numele interesului comun care cere sacrificarea oricăror tendinţe divergente si subiective. Trebuie, cum se ştie, mai întîi provocată o stare de criză, aptă să creeze o situaţie revoluţionară si un grup de iniţiativă. Cineva se va dovedi apoi indispensabil grupului, intuindu-i interesele (de clasă sau de clan) şi dominînd prin simţ practic, prin claritatea ideilor şi curajul deciziilor. „Modestul ordonator - cum însuşi se socoteşte - al ideilor, năzuinţelor şi dorinţelor" participanţilor la complot este Don Athanasios. cel care e

hotărît şi coerent întrucît e convins că lichidarea democraţiei ţine de sensul implacabil al istoriei. Teroarea pe care o dezlănţuie nu e decisă prin propria voinţă, ci pare, nu-i aşa, o fatalitate a umanităţii în progresul ei neîntrerupt, care cere în chip peremptoriu distrugerea libertăţilor pentru salvarea naţiunii.

Acest cocteil de mituri (al Salvatorului, al Complotului malefic, al Patriei primejduite), care a servit de licoare îmbătătoare tuturor popoarelor seduse sau numai amăgite (ca al nostru) de un dictator, îşi face efectul. Pentru ca lumea să mai existe - sugerează Don Athanasios - o parte din ea trebuie să piară înecată în sînge. Urmează, cum bine se ştie din experienţa secolului XX, execuţii la întîmplare, instaurarea unui guvern de yesmeni sprijiniţi de armată şi în frunte cu o marionetă, drama veritabilă a revoluţionarilor şi a naivilor înşelaţi, punerea în mişcare a morii de vorbe şi de lozinci a propagandei.

Sînt cîteva pasaje în carte care acum, după Revoluţia noastră, îşi găsesc o stranie actualitate. Ele sînt formulările unui posibil ideolog al noului regim (Miguel): „Don Femando (preşedintele de paie ales cu grijă de complotişti, *n.n.)* este *emanaţia* directă a poporului, a tuturor oamenilor de bine, el nu este fructul acţiunii vreunei instituţii. Deci nu are rost o învestitură care deja există, prin *unanima voinţă naţională.* Rămîne doar, după ce faptul s-a consumat, în faţa celor care l-au dorit şi-l aşteaptă, să rostească proclamaţia".

„Cultura, îşi spunea Miguel, care va începe aici, va avea mai puţine monumente de piatră şi marmură si mai multe monumente de vorbe, o nouă lume magică, luînd cuvintele aşezate în structuri strălucite drept singură realitate. Astfel, cu îndreptăţită mîndrie, Miguel se simţea un ctitor şi un întemeietor, care va veghea la construirea marelui edificiu verbal - ce va ascunde existenţa neostenitului şi genialului vierme, marele Don Athanasios, cu marile sale interese netulburate."

Aspiraţia la schemă şi la clişeu a întregii proze a lui Al. Ivasiuc îşi găseşte în *Racul* o justificare, şi nu numai una dialectică. E singurul loc unde stereotipia şi mecanismul sînt binevenite estetic, iar slăbiciunea personajelor (simple instrumente ale necesităţii) nu devine supărătoare.

Dezvăluirea tarelor morale şi sociale si a climatului demoralizant. Problematica omului si a înstrăinării în comunism

AugUStin Buzura debutează editorial în 1963 cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranțe.* După trei ani, în 1966, mai publică o nouă şi ultimă culegere de povestiri şi nuvele *(De ce zboară vulturul?),* care pune punct exercițiului stilistic pregătitor şi anunță apariția unui romancier dedicat conştiințelor în derivă.

Cu o formație de medic psihiatru, Augustin Buzura a declarat, nu o dată, cu modestie, că proza sa nu este propriu-zis artistică şi că el nu face decît să comunice cu mijloacele artei rezultatul explorării obsesiilor si resorturilor psihologice ale indivizilor, în speranța că gestul său va fi folositor. Utilitatea morală şi socială la care aspiră mereu scrisul prozatorului conferă o anumită turnură romanelor sale, ce nu par interesate să rămînă construcții fastuoase valabile în sine. Puse, prin intenție, în serviciul binelui şi doar atît cît e posibil şi al frumosului, ele şi-au asumat pericolul unui anumit grad de previzibilitate pe care intenția ideologică îl implică întotdeauna, ca şi riscul unei receptări fie inadecvate, fie excesive.

Astfel de cărți angajate în schimbarea lumii (care începe cu sau pretinde întîi de toate exprimarea adevărului vieții), teoretic, nu ar fi trebuit să jeneze cenzura unui regim la rîndul lui angajat, teoretic, în „edificarea unei lumi mai bune", în perfecționarea raporturilor sociale. In realitate, „curajul" civic de a indica fenomenele pernicioase ale societății socialiste a trezit suspiciunea „organelor", care, pretinzîndu-i autorului numeroase modificări de text şi diluarea conflictelor, i-au provocat probleme de conştiință nu cu mult diferite de cele ale eroilor săi.

Societatea cu pricina intrase în faza neîntreruptelor celebrări ale „epocii de aur", epocă fără fisuri, marcată de prezența copleşitoare a unui conducător genial şi, fireşte, infailibil. Pînă si denunțarea unor drame obişnuite, a unor biete păcate morale, a unor vicii şi neputințe omeneşti precum laşitatea, cinismul, meschinăria, ipocrizia, carierismul, putea să pară un atac la adresa fundamentului societății devenite model al umanității şi țel al evoluției ei, dar şi al puterii care, folosită abuziv sau greşit, generează erori şi conflicte. Iar conflictele pierdute din vedere, nestinse la vreme ori nestăpînite abil pot naşte destabilizare şi insurgență, după cum se arată în orice manual de marxism-leninism la capitolul despre *contradicții.*

Mai bizar e că tot exagerat au reacţionat la problematica romanelor lui Buzura şi ceilalţi cititori (nelegaţi de Putere). Meliorismul prozatorului şj acest tip de angajament social care nu presupune cine ştie ce îndrăzneală a spiritului şi nici o cutezătoare înnoire artistică au părut în anii '70 şi '80 drept acte de demnitate şi de forţă scriitoricească - reconfortante în vremea tuturor compromisurilor.

O sursă de avantaje, dar mai cu seamă de primejdii estetice este în romane implicarea profundă şi mai ales sesizabilă a autorului în destinul eroului său, un erou a cărui voce o îngînă pe aceea a intelectualului Buzura. Sînt izbitoare în cărţile acestuia tonul patetic, îndîrjirea cu care personajul său favorit şi reprezentativ, care e, de regulă, un intelectual vulnerabil, încearcă să reaşeze în limitele normalităţii o societate năpădită de fenomene îngrijorătoare.

Autorul vrea cu tot dinadinsul să transmită un mesaj dezvăluitor şi să iasă din resemnare, din contemplarea sau din simpla descriere a răului social. Or, cum am arătat şi altă dată, reuşitele unor astfel de scrieri - cîte sînt - vin din ceea ce nu-şi propune să ne spună scriitorul, din ceea ce atinge el în trecere şi involuntar. Pe de altă parte, e prea multă speranţă, întrevăzută în evoluţia oricît de contorsionată a destinelor protagoniştilor, pentru ca acestea să ne zguduie conştiinţele în felul decisiv şi transfigurator în care o fac destinele marilor revoltaţi ai marii literaturi, cei ce au conferit o tragică demnitate conflictului dintre individ şi lume.

Cu toate acestea, pot fi avansate cîteva analogii interesante cu un anume tip de literatură în vogă în România în anii elaborării primelor scrieri ale prozatorului. Deschiderea culturală pe care a regizat-o după 1964 regimul, spre a-si recăpăta credibilitatea internă şi mai ales externă, a fost pentru scriitorii tineri şi cu instrucţie fatalmente precară prilejul de mult visat al contactului cu mişcările literare şi filozofice mai noi sau mai vechi, cunoscute pînă atunci, în parte, doar de acei puţini intelectuali de elită supravieţuitori ai holocaustului fascist, ca si ai celui comunist.

Din noianul de scrieri apărute treptat, după război, în lume si cunoscute vag sau distorsionat (prin grija ideologilor de partid atenţi la posibilele influenţe nefaste ale Occidentului), fiecare a ales atunci, după temperament şi afinităţi, pe acelea care, prin forţa impresiei, puteau să constituie un model artistic ori un ghid spiritual de durată. Nu o dată, selecţia a urmat ordinea traducerilor, care nu erau sistematice şi nu respectau cronologia. Unii dintre scriitori s-au lăsat seduşi de viziunea şi tehnicile narative ale „noului roman" care **tulburase** apele litera-

turii franceze, dar cu două decenii în urmă, alții s-au lăsat înrîuriți de Faulkner sau de Thomas Mann, cîtorva le-a trecut, mai apoi, prin minte că ar putea crea ținuturi romaneşti în felul prozatorilor sud-americani etc.

în vremea aceea a recuperărilor grăbite şi a sincronizărilor bizare (fenomene repetabile istoriceşte la noi), Augustin Buzura s-a simțit atras de experiența existențialistă franceză, care avea şi ea o vechime de mai bine de trei decenii *(L'Etre et le Neant* apare în 1943, la cinci ani după *La Nausee).* Faptul pare uitat cu totul astăzi, dar, în momentul apariției primelor romane, el nu a scăpat criticilor de întîmpinare. Al. Piru şi Eugen Simion au remarcat similitudini de atitudine şi de ton cu proza şi teatrul lui Sartre. Un dezacord moral acut între individ şi lume există şi la Buzura, personajele sale tensionate şi veşnic neliniştite sînt vizitate, pe rînd, de acelaşi soi de „greață" şi sînt responsabile, cu lacrimi de mîndrie în ochi, de soarta umanității. Răzvrătindu-se împotriva propriului conformism, a înstrăinării şi dezumanizării, ele se radicalizează vertiginos în pas cu creşterea sentimentului propriului eşec.

Evident că problema moralei libertății nu putea fi pusă, în România comunistă a anilor '70, în termeni sartrieni. In *Leş Mouches* si în *Leş Chemins de la liberte,* filozoful admite că omul (care nu era, în *L'Etre et le Neant,* decît „une passion inutile") este liber să dea sens existenței sale, liber să se inventeze de-a lungul actelor sale. El nu poate scăpa de condiționarea istorică, dar se poate angaja să se folosească de chiar această situație spre a-r conferi un sens. Libertatea e dificilă: ea presupune abandonarea ficțiunilor asigurătoare, a iluziilor liniştitoare, căci omul e singur într-o lume fără Dumnezeu, iar umanitatea începe dincolo de disperare („l'humanite commence de l'autre cote du desespoir"). întrebîndu-se ce ar putea, în aceste condiții tragice ale existenței, să-l țină drept pe om, Sartre îşi răspunde, în spiritul unui umanism inserat în istorie, că ar fi în măsură să o facă numai o morală ale cărei prime valori sînt libertatea şi solidaritatea cu cei oprimați.

Spre aceste valori şi spre acest activism sartrian care presupune lupta şi prezența concretă în lume, Augustin Buzura putea privi, în anii redactării romanului *Absenții,* cel mult cu nostalgie. El se afla într-o societate a oprimaților, marcată de tragism istoric, de neputință si resemnare. La el (la eroii săi), revolta - efect al unei lucidități necruțătoare şi agresive - rămîne a fi mai curînd un act în sine, ca la Camus (în *L'Homme revolte),* care vedea în ea un simbol al Omului, începutul şi resortul conştientizării valorii sale.

Intelectualii lui Buzura nu vor atinge niciodată radicalismul lui Sartre (convingător stipendiat de K.G.B.), care îşi permitea să afişeze o morală a neîntreruptei opoziții față de o societate putredă şi odios de permisivă, gata.

cum s-a văzut în 1968, să se lase dărîmată. Totuşi, ei au reuşit să instituie un model de înțelegere a raporturilor cu istoria, un mod de a fi şi de a continua să fii o conştiință într-o lume alienantă.

Cum spuneam în alt capitol (pe care îl reluăm din considerente didactice), în primul său roman, *Absenții* (1970), Augustin Buzura analizează evoluția - pe parcursul a cîtorva ore de singurătate - a stărilor de conştiință ale unui psihiatru (Minai Bogdan) care trăieşte în ambianța frustrantă a unui institut unde domneşte impostura. Totul în jur, în profesiune, în viața personală din trecut şi de azi, în prietenie chiar, îi pare terifiant şi îi devine de-a dreptul ostil: o exasperare care, orice s-ar spune, nu ar avea ce căuta în „cea mai dreaptă dintre orînduiri". Nu avem, însă, nici o îndoială că, în referatul adresat cenzurii, redactorul de editură a susținut că prozatorul a relevat un caz particular de conştiință, explicabil, de altfel, şi prin meseria şi temperamentul personajului.

Mihai Bogdan este primul dintr-o serie de personaje ajunse în răscrucea reexaminării nemiloase a propriului trecut şi a încercării de a ieşi din resemnare şi din compromisul cu sine şi cu alții: Cristian din *Orgolii,* Ştefan Pintea din *Vocile nopții.* Amînarea şi fuga de sine sînt bolile lui sufleteşti. Cititorii romanului lui Buzura, cei mai mulți intelectuali care făcuseră compromisuri pentru a-şi asigura confortul social, cunoşteau bine starea aceea de aşteptare stearpă şi de ocolire a întîlnirii cu sine. Simțiseră, din cînd în cînd, şi ei pornirea de a-şi sfărîma măştile de împrumut, de a ieşi din rolul (social şi politic) impus şi jucat cu nemeritată hărnicie. Eroul îşi caută identitatea uitată si adevărul ființei şi, mînat de dorința unei prime certitudini, supune unui fel de ritual al biciuirii ipostazele sale mincinoase, mistificatoare: „eu-neutrul", „eu-cel-de-peste-două-decenii", „eu-celălalt", „eu-sus", „eu-purtîndu-mă". Nu că ar avea vocația suferinței, dar realizează că nimic nu se va schimba în destinul lui fără această voită, dureroasă rătăcire prin văile Purgatoriului.

în căutarea adevărului fiind, Mihai Bogdan, ca şi atîtea alte personaje dintr-o serie ilustră, nu are cum să nu întîlnească suferința. Deocamdată el şi-o stîrneşte cu închipuirea, înfruntîndu-se cu fantasmele stînjenitoare ale trecutului şi cu ipostazele sale jenante, căutînd în jur ceea ce Eliot numea „corelativele obiective" ale propriei stări: cenuşiul murdar al pereților camerei, ploaia sufocantă, străzile înnoroite etc. Aceste secvențe de realitate, la care se adaugă frînturi de vis urît si flashuri obsesive ale memoriei, funcționează metonimic, anunțînd gravitatea momentului.

Sîntem însă şi rămînem în plan imaginativ... Dacă personajul ar fi şi acționat spre a se salva sau spre a-şi construi, sartrian, destinul prin fapte, ar fi cunoscut tară întîrziere răspunsul tăios şi pedeapsa concretă ale unui regim

care disprețuia individul şi problemele lui mic-burgheze. Dacă nu aveai tentații suicidare şi dacă voiai să supraviețuieşti mulțumitor, adică larvar (o spunem pentru cititorii tineri de astăzi), trebuia să te abții să te decizi vreodată să trăieşti *altfel.* Acest *altfel* era chiar începutul sfărîmării dramatice a vieții tale (pierderea serviciului, hărțuirea de către „organe", pedepsirea, fără justificare, a membrilor familiei, anchetarea repetată, amenințarea cu moartea şi chiar înscenarea binecunoscută a unui accident etc.)-

Cel de-al doilea roman *(Fețele tăcerii,* 1974) semnat de Buzura (despre care ne-am exprimat în alt capitol) a reprezentat o tentativă de obiectivare, de diversificare tipologică şi de reabilitare a conflictului epic.

Romanul *Orgolii* (1977) profită întrucîtva de avantajele acestei deschideri epice, lăsînd să se configureze cîteva conflicte şi personaje în dispută, fără să renunțe la modalitatea care l-a consacrat pe autor, aceea a înlănțuirii de secvențe confesive, de jurnale şi spovedanii (adică stilul participativ al pledoariei cu alură epică). La momentul apariției, cartea a fost citită cu pasiune pentru realismul ei crud, pentru scenele sale memorabile, cu încleştări dramatice de idei şi cu confruntări etice de o mare tensiune explozivă.

Medicul savant Ion Cristian este împiedicat să-şi împlinească destinul de cercetător al bolii canceroase prin toate mijloacele murdare imaginabile, dar, în fond, curente în comunism (scrisori anonime, denunțuri oribile, bîrfe, insulte ordinare, suprimări perfide de fonduri, insinuări asupra trecutului şi a simpatiilor lui erotice etc.). Autorul adaugă, totuşi, reiatării propriu-zise cîteva documente care au menirea să relativizeze imaginea favorabilă a eroului: textele a două rememorări contradictorii care îl au ca subiect pe savant şi raportul-jurnal (citit astăzi - de un comic savuros) al unui informator anonim, agramat şi imbecil. Astfel, personajul principal e luminat şi din alte unghiuri, nu mereu favorabile.

Lupta care se dă în carte nu este totuşi, cum s-ar crede, între doi protagonişti: savantul Ion Cristian şi delatorul, căci acest „scrietor" de note informative nu are chip şi nume (deşi, într-un fel, el reprezintă răul absolut tocmai pentru că e răul fără memorie si fără identitate). Este, am zice astăzi, o luptă pentru imagine. Informatorul intră în conflict „artistic" cu vocea autorului, insinuînd o versiune disturbativă, un discurs critic denigrator care se contrapune celui auctorial, luminos şi apăsat favorabil. Deşi ilariant, contrapunctul pe care îl execută acest Mefistofel de serie mare născut din măruntaiele pestilențiale ale comunismului şi devenit pe măsura acestuia, cenuşiu si previzibil, reuşeşte, cum am spus, să erodeze întrucîtva în ochii noştri, ai cititorilor, portretul eroului.

Teoria remanentei calomniei, indiferent cît de odioase, de vizibil mincinoase alegațiile şi de ridicoli preopinenții, se verifică şi în cazul mai vechilor cunoştințe ale doctorului - Redman si Varlaam (călăul si, respectiv, complicele acestuia din detenție). Aceşti torționari nu pot înțelege rectitudinea morală probată de savant în închisoarea unde fusese torturat pe nedrept de regim, tratînd-o drept orgoliu criminal şi eroism bine jucat.

Doctorul Cristian însuşi pare a se întrista nu de acțiunile ostile ale oamenilor, ci tot de o imagine, imaginea nedreaptă produsă sau receptată ca atare de atîția oameni din jurul său. întrebarea care îi trece mereu prin minte savantului - dacă nu cumva poartă el însuşi o vină pentru tot ce i se întîmplă - se insinuează şi cititorului, care începe să caute explicații pentru izolarea socială a unui astfel de ins. Ea este trista dovadă a faptului că pînă şi un om de statura morală a savantului Cristian putea fi clătinat în certitudinile lui, putea să se lase contaminat de suspiciune, o boală provocată şi întreținută perfid în comunism. Regimul în care trăia avea nevoie de supuşi ezitanți, marcați de îndoieli şi smeriți de prezența sentimentului difuz si umilitor al unei posibile vinovății.

Privită ca o carte despre universalizarea suspiciunii în comunism, romanul ar putea servi astăzi drept eşantion cercetătorilor (sociologi, istorici, mentalisti, psihologi) interesați de tertipurile maculării şi ale pervertirii, ca şi de tehnicile generalizării senzației de culpă, acea senzație binecunoscută trăitorilor acelor vremuri şi care avea darul de a scuti de orice responsabilitate politică.

Necruțător cu burghezia roşie - amorală, avidă de lux si de sex -, pe care şi Nicolae Ceauşescu o combătea, din timp în timp, cu ipocrizie, de ochii supuşilor săi săraci şi umili, se arată a fi Augustin Buzura atît în ***Vocile nopții*** (1980), cît şi în ***Refugii*** (1984). în *Vocile nopții,* personajul care dezvăluie climatul demoralizant dintr-o uzină socialistă şi viața dezgustătoare de familie a demnitarilor e un fost student, Ştefan Pintea, acum muncitor necalificat, bănuit, pe nedrept, că ar fi furat o mare sumă de bani. Slăbiciunea lui morală - faptul că a cedat avansurilor unei soții de ştab - nu-l aşază însă în cea mai convingătoare postură de critic al realităților socialismului.

Dar să lăsăm la o parte această mai veche, la Buzura, stratagemă „politică" narativă, în măsură să îi ofere o mai mare dezinvoltură, iar redactorului de carte argumente în fața cenzurii. Un personaj absolvit de servitutile pe care le incumbă postura de erou-instanță morală putea să se exprime ncstînjenit şi să spună destule lucruri neplăcute. Chiar si cu aceste precauții.

cartea a fost primită cu injurii şi comentarii obtuze de către cultumicii regimului, speriaţi să descopere în paginile ei o muncitorime evoluînd diferit decît aceea prevăzută în manualele de socialism-ştiinţific.

în schimb, ea a întrunit opiniile entuziaste ale criticilor de prestigiu, pe care, în 1980, deja îi lega o solidaritate de atitudine şi chiar un anumit grad de ostilitate faţă de obscurantismul regimului comunist. Ei au remarcat, înainte de orice altceva, chiar autenticitatea descrierilor de mediu muncitoresc. Buzura izbuteşte această performanţă, cu toate că nu din lumea aceasta şi-a recrutat de regulă personajele, iar naraţiunea, în cea mai mare parte a ei, e redactată la persoana I, ca un fel de monolog interior al fostului student Ştefan Pintea. Acesta este nevoit să părăsească temporar facultatea şi să se angajeze, cum spuneam, într-o uzină ca să-şi ajute părinţii la refacerea casei distruse de inundaţii. Dar nefiind, în fond, diferit de celelalte binecunoscute personaje „revoltate" camusian împotriva mediocrităţii, sterilităţii, indeciziei şi conformismului vieţii lor, Ştefan Pintea se află, de fapt, acolo în uzină pentru a-şi salva fiinţa morală.

Năzuinţa lui dureros de vie de a ieşi din starea de alunecare perpetuă, aspiraţia lui spre acel „altceva" care i-ar reda identitatea destrămată, mototolită în efortul grotesc al supravieţuirii cu paliative, îl împing spre o biografie picarescă presărată cu nu puţine înfruntări dramatice în locuri ostile sau necunoscute.

Este vorba întîi de mediul muncitoresc al tinerilor veniţi să lucreze la combinatul dintr-un orăşel minier si care locuiesc la căminul de nefamilişti, unde ia naştere o umanitate nouă, cu mentalitate şi morală specifice, indiferent de provenienţa socială a indivizilor. Caracterul dificil al fostului student, apartenenţa lui la o lume diferită, stilul său sarcastic şi tăios îi întîrzie adaptarea la acest mediu eteroclit, un produs al fenomenului industrializării rapide.

Oamenii alături de care e obligat să trăiască alcătuiesc o masă socială în plină metamorfoză, o premuncitorime care aduce cu ea apucături vechi şi se adaptează, cu viclenie instinctuală sau cu ingeniozitate, noului, fără să aspire la a reprezenta vreodată clasa muncitoare stas. Sînt scandalagii, zeflemitori, rebeli, muieratici. Au o luciditate critică impresionantă, iau peste picior frazeologia oficială şi toate recomandările principiale înalte venite de sus, spunînd pe nume eşecurilor regimului. In cămin locuiesc fraţii Vasîi, tăcuţi, răbdători, resemnaţi, dar cu sufletul încă la satul unde visează să se întoarcă cu bani spre a-şi întemeia un rost. Dar tot acolo îşi fac veacul şi posibilii delincvenţi Niculae Sultan şi Gelu Neamţu, ca şi un număr constant mare de chiulăi, beţivi, turnători, golani fără haz.

Dintre toți acești indivizi pitorești și temperamentali care și-au făcut un stil din persiflarea continuă a limbajului politic de ședință, cel mai interesant este ingeniosul, agilul, dibaciul Stelică Goran, orășan acesta, crescut la orfelinat, „sahin-șah" în meseria lui, gata să găsească mereu alte surse de cîștig suplimentar. El ascunde, sub aparențele unei veșnice bășcălii, sensibilitate si o mare căldură sufletească. Se ocupă efectiv de întreținerea cîtorva pensionari și, fără ca nimeni să-l roage, îl ajută, împreună cu frații Vasîi, din pură prietenie pe Pintea să termine casa părintească.

Stelică Goran observă cu surprinzătoare acuitate tot ce se întîmplă în jur, reperează ca un veritabil sociolog neajunsurile și disfuncțiile socialismului ceaușist și nu se lasă înșelat de diversiunile și frazeologia lui luminoasă. Pentru că face parte dintr-o categorie socială subestimată de regim si pentru că se știe printre cei disprețuiți de cei de sus și socotit gunoi social, el poate enunța adevărurile pe care reportajele-anchetă (care ocupau paginile *Scînteii)* le acopereau cu metafore: „Pe cine-și exersează ideile? Pe noi! Pe spinarea cui scot depășiri? Pe a noastră! Cine le drege tîmpeniile lor? Tot noi. Si mai e ceva. Nu le e de ajuns că dăm patriei peste plan nu știu cît plumb și argint, aur, metale rare, acid sulfuric si clorhidric, dar mai avem și alte sarcini. Clasa aliată, harnica noastră țărănime, n-are chef de strîns recolta. Bun! Cine credeți voi că-i vine în ajutor? Noi și prăpădiții ăia de intelectuali...".

El identifică ceea ce astăzi am numi motivele perpetuării regimului ceaușist și lipsa de instinct revoluționar. Printre ele era și supușenia neverosimilă a celor care alcătuiau categoria mulțumită cu puțin a foștilor colectiviști veniți la oraș: „Ai observat mentalitatea de colectivist? Au părăsit satul unde lucrau pentru cîțiva bani, se spălau în ciubăr și-și făceau nevoile sub gard, au trecut la dușuri și water closet, și-s mulțumiți cu cele cîteva sutare. Acceptă tot ce li se spune cuminți, supuși, exact cum ascultau pe vremuri de popă și de notar". Din replica unui astfel de fost colectivist, Visan, cel pe care îl viza Stelică Goran în cuvintele de mai sus, deducem că mai exista o explicație pentru prudența și imobilismul acelor oameni și așa neliniștiți, dezorientați de smulgerea brutală din matca satului - formidabila capacitate a regimului de a răspîndi suspiciune: „...am văzut în lunga mea viață o sumedenie de curajoși și îndrăzneți din ăștia, care turuiau de-ți venea să mori, dar în realitate erau cooperatori la «Ochiul și timpanul»".

In orice caz, tinerii aceștia din roman, ce par a fi scăpat muncii educative a partidului și care resping realitatea fictivă propusă de propagandă, sînt în stare de lucruri demne de toată lauda, refăcînd, de pildă, întreagă uzină

înnoroită în timpul unor inundații sau dăruind piele pentru salvarea unui coleg care suferise arsuri grave. Simți în felul lor de a fi o mare neîncredere în regim şi o ură mocnită împotriva minciunilor lui. Ei nu vor altceva decît să fie considerați oameni şi nu animale tîmpe puse la jug şi tratate apoi cu zaharicale si recompense verbale ipocrite. Mulți dintre aceşti tineri neluați în seamă de regim îşi vor recîştiga respectul de sine peste cîțiva ani, în timpul revoluției din decembrie 1989, cînd „vocile nopții" ignorate atunci s-au auzit în sfîrşit. Deocamdată ei se află în ceea ce chiar documentele de partid din epocă numeau procesul de cristalizare a conştiinței de clasă.

Augustin Buzura are meritul de a produce cea mai revelatoare descriere realistă a unui mediu muncitoresc în prefacere şi de a surprinde fenomenul ivirii germenilor revoluției exact acolo unde ideologii clanului ceauşist se aşteptau mai puțin. Sînt, cu mici excepții, verosimile şi celelalte personaje din carte, cele care provin din „lumea bună" a orăşelului minier (ingineri, directori, activişti, profesori, ofițeri de miliție). Se remarcă printre ele inginerul Filipaş, adîncit în apatie profesională, obişnuit cu monotonia vieții lui, pierdut pentru orice cauză, şi Lena, soția lui (şi amanta lui Pintea), păguboasă si resemnată sentimental, prefigurînd, cu psihologia ei neliniştită, pe Ioana Olaru din *Refugii* şi confirmînd predilecția autorului pentru femeile fragile.

Cartea reprezintă şi un progres stilistic. Povestea cîştigă în naturalețe, naratorul nu mai e implicat la vedere si nu mai pledează țăndăros pentru adevăr. Glasul lui îndîrjit abia de se mai aude.

Personajele care în *Refugii* incriminează modul de viață deplorabil al conducătorilor comunişti sînt Ioana Olaru (femeie frumoasă, fragilă si demnă, a cărei sensibilitate, agravată de o neputință comunicativă ciudată, o va împinge în neurastenie) şi tînărul ei soț, care nu izbuteşte să-şi păstreze integritatea morală. Profesor repartizat la țară, deşi încă lucid şi nu prea bine adaptat „colectivului de oameni ai muncii" (avînd altceva mai bun de făcut decît datoria), acesta dă semnele unei nu foarte îndepărtate în timp „încadrări".

Sîntem convinşi că, în ce priveşte obiectul grotesc al picturii necruțătoare la care recurge autorul - autoritățile săteşti, directorii de combinate şi şefii de partid -, redactorul de carte, pus în încurcătură, a trebuit să invoce, în referatul pentru „cei de sus", argumente perfide ca să facă drum cărții spre tipografie. Spre a fi convingător şi a-şi menține poziția şi serviciul, el ar fi putut scrie acolo, într-un limbaj clişeizat si nu cu mult diferit de cel din anii "50, că scriitorul a avui în vedere doar pe *unii,* pe *anumiți,* pe *acei* funcționari de partid a căror mentalitate retrogradă însuşi tovarăşul secretar general a

înfierat-o nu o dată. Pronumele şi adjectivele nehotărîte folosite în referatele de carte care treceau pe sub ochii multor persoane vigilente de diverse calibre au jucat un rol benefic în istoria luptei cu cenzura.

Aşadar, în 1984 apare cu mare dificultate romanul *Refugii,* prim volum al unui ciclu intitulat *Zidul morţii.* Legătura pe care au stabilit-o cei mai mulți critici între această carte şi *Absenții* este de natura evidenței şi confirmă teoria debutului-crisalidă. Si în centrul acestei proze se află un om disperat, o ființă vulnerabilă într-un moment dramatic al vieții ei, percepute ca un neîntrerupt şir de întîmplări nefericite, de eşecuri umane şi de înfrîngeri nemeritate. Aceleaşi spaime nelămurite, aceeaşi obsesie a ratării, aceeaşi oroare de decădere şi compromis, de „plutirea conştientă între minciună şi iluzie", aceeaşi năzuință teribilă, arzătoare spre o schimbare profundă, moleculară a vieții ei şi aceeaşi sete de trăire intensă şi în numele unui sens superior ori de negăsit.

Fiind însă vorba de această dată de suferința morală a unei femei în pragul sinuciderii - Ioana Olaru -, aceasta îşi concepe retrospectiv viața ca o căutare zadarnică, exasperantă a unui refugiu, a unei certitudini. Ca urmaşă a doamnei Bovary, esențială pentru ea este dorința de a fi fericită, fericită, fireşte, printr-o mare şi adevărată iubire, copleşitoare, purificatoare. Chiar şi decepționată si profund lovită, ea încă mai speră confuz, ducîndu-si, neostenită, crucea „aşteptării stupide".

„Nimic întreg, stabil, în afară de sete şi umilință", îşi rezumă eroina viața la capătul şirului de eşecuri sentimentale care i-au adus în suflet nu numai sentimentul zădărniciei, ci si pe acela al unei vinovății nelămurite. A ratat căsătoria promițătoare cu Iustin Olaru, a înțeles că protecția bărbatului puternic întrevăzut în Anton Crişan este iluzorie, nu se poate bucura de iubirea neconturată a prea puțin consistentului Sabin si nu reuşeşte nici măcar să trăiască „prin alții" o iubire, să rezoneze la dragostea celei mai bune prietene, sensibila doctoriță Victoria Oprea, pentru bizarul Helgomar David.

Mai mult, Ioana Olaru nu poate recurge la nici una din soluțiile de supraviețuire şi de acomodare practicate în cercul cunoscuților: drogul erotismului nelimitat (Maia Cerbu), învățul cu mizeria si împăcarea cu puținul pe care ți-l dă viața (femeile din sanatoriu), evaziunea prin alcool (Iustin) sau ciclobarbital (Claudia Roman), cultivarea orgoliului si beția puterii (M.N.S.). Ea se vede ca „un conglomerat penibil de dorințe, eşecuri şi aspirații amputate, o structură informă, demnă de dispreț".

Ca toate personajele bovarice si nu altfel decît Mihai Bogdan din *Absenții,* Ioana Olaru fie se vede altfel decît este, fie că s-ar dori să fie altfel. Bovarismul este ceea ce numim astăzi o chestiune de imagine şi cele mai multe romane semnate de Buzura au ca sursă a tensiunilor psihologice un abuz sau un defect de interpretare - conceperea existenței într-un mod diferit decît ceea ce este de fapt acea existență.

Si această eroină îşi biciuieşte cu trudnică sete melioristă, pe zeci de pagini, imaginea socotită a o reprezenta şi pe care o contrapune unei imagini virtuale morale, canonice, derivate, ar spune psihanaliştii, din visele adolescenței maximaliste, incoruptibile, absolutiste. Adolescența ei întîrzie să se consume şi, ca de fiecare dată în astfel de cazuri, împrejurarea devine demnă de literatură. Cu aspirația ei perpetuă spre curățenie morală, cu obsesia de a da un sens superior vieții, cu neputința ei de a scăpa de hăituirea imaginii-stas a „frumuseții sufleteşti", Ioana Olaru ilustrează, în fond, bogata specie literară a „florilor ofilite".

Zbuciumul personajului, care sfîrseste o dată cu depăşirea resemnării (în finalul dramei ce pare lipit de autor sub presiunea cenzurii), ar fi devenit pentru cititor de-a dreptul obositor, vreau să spun si mai obositor decît e, dacă Augustin Buzura nu ar fi învățat, între timp, lecția marilor prozatori (Celine), care nu lasă niciodată confesiunea să funcționeze steril, adică dezlegată de faptul social şi de epica lui. Sînt în carte scene memorabile din viața satului (Măgura), unde tînărul profesor Iustin Olaru îşi începe cariera şi îşi pierde tăria morală, din activitatea unei întreprinderi socialiste, cu sordidul şi cu conflictele ei specifice, ori din lumea teribilă a minerilor (văzută prin ochii personajului Helgomar David).

Experiența stilistică a romanului *Vocile nopții* îşi arată roadele. Pasajele de proză comportamentistă cu personaje groteşti şi cu conflicte hilare aduc mişcare epică şi înviorează aerul cărții. Cu puțină stăruință, Augustin Buzura ar fi putut atinge performanța de a înregistra rece, fără umbre nostalgice, pentru viitorime, imaginea satului românesc într-unul din ultimele lui momente de viață. Deşi sînt personaje episodice, primarul Socoliuc, milițianul Oituz, profesorul Dobrotă, profesoara Claudia Roman, preotul Giurgea sînt conturați cu o remarcabilă precizie, care ne confirmă faptul că Buzura îşi ignoră însuşirile de prozator epic.

Dar şi aşa, el va rămîne în memoria cititorilor anilor '80 nu numai ca scriitorul psihologiilor în derută (deci a] lumii intelectualilor), ci şi ca un foarte dotat pictor al categoriilor sociale în prefacere: colectivitățile muncitoreşti *(Vocile nopții)* parcurgînd etapa cristalizării şi colectivitățile satului socialist în plin proces de degradare *(Refugii).*

în confruntarea - plină de burleşti inventivităţi şi de viclenii tragicomice - cu instituţia cenzurii, devenită şi mai puternică prin desfiinţarea ei oficială, cu această jivină ieşită din infernul totalitar şi căreia îi creşteau două capete în locul celui tăiat, Augustin Buzura a contat, cum am văzut, pe o stratagemă care, în alte vremuri, ar fi fost evitată pentru demonismul ei. A pus adevărul în gura personajelor ponegrite, dezaxate sau pline de slăbiciuni şi astfel percutanta lui a părut vlăguită, nu suficient de primejdioasă spre a fi luată la ochi.

Pe de altă parte, el ştia - cum ştiau sau intuiau si alţi scriitori - că problematica politică (sau luată ca atare) nu trebuia lăsată să devină absorbantă. Concurată de o alta erotică, de una eseistică sau de una strict formală, legată, de pildă, de producerea însăşi a cărţii, ea s-ar fi efasat îndeajuns spre a mulţumi toate părţile şi a da senzaţia unei densităţi artistice impresionante.

Personajele scormonitoare din spiţa lui Hamlet şi situaţiile revelatoare pentru esenţa inumană a regimului se cereau făcute să apară în cît mai multe contexte şi să fie privite diferit, de cît mai mulţi ochi, pentru ca în acest sistem de oglinzi şi de ecouri relativizante să se aburească şi să se piardă contururile problemelor nevralgice, răscolitoare şi ale personajelor provocatoare, incendiatoarele spiritelor şovăielnice, lipsite de fermitate partinică.

Dacă naraţiunea avea o curgere grea, meandrată şi digresivă, iar scriitura - dificilă şi neispititoare - nu te fermeca fulgerător, de la primele pagini (cazul lui Buzura), era cum nu se poate mai bine pentru redactor, pentru scriitor şi pentru autorităţile interesate ca scriitorul să-şi publice textul în ţară, în „cadru organizat", pentru a nu-l transforma în erou şi a-l împinge în dizidentă.

Toate aceste stratageme defensive pot fi întâlnite în *Drumul cenuşii* (1988), romanul lui Buzura care reprezintă, faţă de tot ce a scris el, cea mai cuprinzătoare dezvăluire şi cel mai necruţător atac la adresa unui sistem social dezgustător, cu practici aberante, bazat pe un aparat opresiv, în acelaşi timp viclean şi barbar, care nu viza decît anihilarea individului şi nivelarea personalităţilor.

Drumul cenuşii, cel de-al doilea roman din ciclul *Zidul morţii,* exploatează, în avantajul dinamicii lecturii, stilistica prozei poliţiste, stările de expectaţie si de falsă tensiune, ambiguitatea soluţiilor, variantele contradictorii, schimbarea din mers a pistelor, reconstituirea traseelor, obsesia adevărului.

Si aici este vorba de aflarea unui adevăr, dar cel ce se chinuieşte să-l găsească nu are de desluşit mai întîi urmele voit încurcate ale criminalului, cum se întîmplă în romanele cu pricina. El are de înfruntat nu inteligenţa unui om hăituit, ci pe aceea a autorităţilor care sînt interesate să ascundă urmele

răpirii chiar de către ele a acestuia, folosindu-se cu abilitate de întregul arsenal al zvonisticii şi diversiunilor de care era capabil un regim totalitar cu o lungă experienţă în folosirea fumigenelor.

într-o postură detectivistă este pus în carte ziaristul Adrian Coman. El e angajat de Victoria Oprea să dea de Helgomar David, omul care dispăruse fără urmă după ce organizase o grevă a minerilor, în anul 1988 al apariţiei cărţii, cînd lectura printre rînduri devenise o ocupaţie aproape patologică, cititorii români cu posibilităţi de informare (posturile de radio occidentale şi presa care reuşea să ajungă la noi) au făcut imediat legătura între personajul căutat de ziarist şi conducătorul grevei din 1977 din Valea Jiului, care de asemenea dispăruse în chip straniu împreună cu mulţi alţi ortaci dispersaţi, strămutaţi de securitate în locuri cît mai îndepărtate. Ca şi acest misterios lider grevist, devenit pe atunci modelul secret al multora dintre noi, şi Helgomar David (cel care în *Refugii* spunea că „răul creşte datorită indiferenţei noastre") reprezintă un mit pentru toţi cei ce speră să-l regăsească, întrucît el întruneşte visul eliberării de frica paralizantă faţă de Putere.

Adrian Coman primeşte, pe măsură ce investigaţia avansează, lumină din nimbul eroului, îşi cristalizează opiniile şi se radicalizează în numele dreptăţii prea des terfelite de regim. Ziaristul face din ancheta şi din călătoria lui un prilej de reconstituire a profilului moral al personajului-cheie, dar si ocazia primenirii sufleteşti: răul e înfrînt prin cunoaşterea lui în profunzime, laşitatea prin fapta dusă pînă la capăt.

Cartea se înscrie în seria neobişnuit de bogată a romanelor-anchetă care au proliferat după 1965 în România ceausistă, făcînd din anchetator (fie el judecător, procuror ori ziarist) un personaj bine conturat şi cu mare pondere narativă. El a putut fi asimilat de către critica noastră - atinsă de complexul onorabilităţii - căutătorilor de adevăr din galeria marilor eroi ai literaturii. Misiunea asumată de ziarist are, aşadar, nobleţe, iar călătoria lui e şi una de cunoaştere a unor medii sociale puţin cunoscute lui, ca şi a unor psihologii derivate din jocul raporturilor de putere în socialism.

Numeroase efecte comice scoate scriitorul din reproducerea clişeelor limbii de lemn, a limbajului argotic din epocă şi din creionarea unor personaje ivite din jalnica mentalitate culturală a *Ctntării României,* cum ar fi poetul Eustaţiu G. Călinescu, versificatorul avîntat şi protocronic al întregii istorii naţionale.

In acest al doilea roman al ciclului reapare Ioana Olani, total schimbată, de fapt un alt personaj, cu numele Ana Măria Serban, o fiinţă lucidă, însetată de adevăr, ştiind acum cu exactitate care sînt motivele schizofrenici

noastre politice, a lipsei nefireşti de reacţie la provocările răului. La fel de radical gîhdeşte Victor Socoleanu, care scrie fără să-şi facă iluzii că scrisul său va schimba ceva, doar spre a-şi face curaj şi a se opune „morţii psihice" şi apatiei atît de bine cunoscute intelectualilor anilor '80.

Sînt prezenţi în toată hidoşenia lor şi oamenii puterii, vicleni şi abuzivi, tratînd cu cinism valorile şi demnitatea individului, între ei şi ziaristul investigator are loc un veritabil „război informaţional", în joc se află imaginea dispărutului, căci şi această carte are în centrul ei o problemă de semiotică: construirea sensului şi receptarea mesajului ca atribuire de sens. Rînd pe rînd, încercările ziaristului de refacere a faptelor şi a itinerarului lui Helgomar, de interpretare şi evaluare a ştirilor despre el sînt bruiate de autorităţile stăpîne pe mijloacele dezinformării, care difuzează legende, versiuni liniştitoare, indică piste false şi lansează diversiuni. Cazul conducătorului de grevă e astfel minimalizat, deformat sau împins în banalitate.

Puterea comunistă a ştiut să se folosească din plin de arma dezinformării, domeniul fiind, în cadrul Pactului de la Varşovia, o „specialitate" românească. Prin macularea oricărei împotriviri eroice, prin denigrarea subtilă a cutezătorului, prin descoperirea în biografia acestuia a unui detaliu umilitor, totul era redus la nivelul unui fapt oarecare, totul era teşit şi coborît la etajul instinctelor, în lumea unde se simt bine si se recunosc şi oamenii obişnuiţi. Ca orice regim ajuns în faza crepusculară si birocratică, şi regimul ceauşist avea obsesia normalităţii.

Prin cărţile lui, Buzura si-a asumat misiunea - plină de riscuri politice şi estetice - de a lăsa o mărturie asupra stării de spirit a intelectualităţii române debusolate, ajunse în pragul disperării în vremea ultimelor două decenii ale regimului comunist.

încercări de reconsiderare, sub pretextul ficţiunii, a evenimentelor istoriei naţionale. Rîvna veridicităţii. Asumarea funcţiei istoriografice

La sfîrşitul anilor '70 şi de-a lungul ultimului deceniu al guvernării ceauşiste, prozatori de toate calibrele se arătau a fi preocupaţi să dea cititorilor, prin cărţile lor, un cît de mic semn de respingere ori numai de neaderenţa la erorile, acumulate în timp, ale regimului. Se născuse o adevărată psihoză a strecurării cu orice preţ a „şopîrlelor" politice, prolifera parabola, iar limbajul esopic (sau luat drept aluzie) era la el acasă.

Dar au existat si cititori care nu au cedat acestor tentații şi care au realizat că asemenea trucuri şi artificii aducătoare de popularitate, oricît de necesare momentului si oricît de bine primite de criticii de întîmpinare, nu sînt în măsură să consacre. Mai mult, ele îşi pierd cu uşurință actualitatea si „farmecul", se demonetizează în timp, o dată cu schimbarea - previzibilă ca orice schimbare - a regimului.

Aşadar, se poate spune că, în plină „vogă" a politizării prin aluzii, dorința de a crea romane de mare respirație, scrise de dragul literaturii, nu se stinsese. Ca „oglindă" a lumii, chiar romanul realist tradițional, cu atmosferă, caractere puternice, confruntări de destine şi fir narativ vizibil, era, la acea dată, o specie care nu-şi consumase posibilitățile. Literatura română nu număra în deceniul 8, cum nu numără nici astăzi, prea multe romane notabile de acest tip clasic, întrucît, atinsă de complexul sincronizării, s-a cuprins prematur de un modernism *sui-generis.*

De altfel, *vocația realistă* a literaturii a fost activată în acei ani de minciuna generalizată şi de veşnica poleială ideologică, tocmai pentru că se simțea nevoia unei corecții la lecțiile de istorie, de politică şi de sociologie servite zi de zi, prin toate mijloacele, de propaganda comunistă.

în acest sens, scriitorii puteau profita de caracterul „încăpător" al romanului, specie utilă tuturor, gata să primească, precum o arcă, informații de tot felul, considerații istorice, filozofice, etice, psihologice, religioase de înaltă ținută, imposibil de găsit altundeva în presă sau în tratatele şi manualele publicate sub atenta observație a partidului. Sub acoperirea ficțiunii, sub pretextul inovației artistice, scriitorii împingeau cunoaşterea dincolo de granițele fixate de cenzură cercetătorilor si specialiştilor, forțînd, astfel, revizuirea treptată a punctelor de vedere oficiale.

Romanul e, pe de altă parte, si o specie proteică, aptă - cum se ştie - să-şi inventeze înnoirile, să ia numeroase înfățişări, să devină complex precum ansamblul vieții înseşi. El poate da satisfacție şi celor dominați de rîvna adevărului şi a bogăției tematice, ca si celor care consideră că oferta lor realistă îi obligă să nu ignore înnoirile tehnice şi de viziune auctorială aduse de secolul XX.

Cîteva elemente viabile de frescă socială cu numeroase personaje memorabile, tablouri realiste de medii şi mari evenimente social-politice conțin romanele lui Titus Popovici *(Străinul,* 1955; *Setea,* 1958) şi, într-o mai mică măsură, cele ale lui Ion Lăncrănjan *(Cordovanii,* 1963; *Suferința*

urmaşilor, 1978; *Fiul secetei,* 1979). în proporţii diferite, ele sînt tributare opticii ideologice din momentul tipăririi lor, întrucît au în vedere prefacerile sociale răscolitoare şi istoria tragică a României de după 1944.

Romanele lui Titus Popovici urmăresc, în spiritul realismului tradiţional, destinele eroilor principali (tînărul intelectual Andrei Sabin din *Străinul* şi ţăranul Mitru Moţ din *Setea),* în jurul cărora se adună numeroase alte personaje de extracţie diferită, episoade dense de război, descrieri de mase umane în mişcare si revoltă, însumate, ele dau senzaţia unei vaste evocări realiste şi, ieşite din mîna unui prozator de indiscutabil talent şi puternic mediatizate, au izbutit să impună cititorului din epocă (fără prea multe surse de informare) imaginea nemeritat de luminoasă a partidului comunist.

Cu stilul său bolovănos, cu frazele sale transpirînd de o mare opintire demonstrativă, Ion Lăncrănjan nu reuşeşte să convingă nici măcar atunci cînd, poate bine intenţionat, vrea să evoce seismele care, după război, au zdruncinat şi, pînă la urmă, au sfărîmat „baştină", „matca" vieţii ţăranului român.

Cel care a redeschis cu adevărat apetitul cititorilor pentru adevărul istoric şi social a fost **Marin Preda,** care, în ***Delirul*** (voi. I, 1975), evocă momentele istorice în genere evitate, tratate superficial sau partinic în studiile istoricilor oficiali: instaurarea dictaturii militare, rebeliunea legionară si participarea României la războiul din Est.

Cum personajul principal (din stirpea moromeţiană), plecat din Siliştea-Gumesti ca să-şi facă un rost, devine ziarist si străbate medii diverse (redacţii de ziare, localuri de noapte, familii sărace si bogate, întruniri legionare), romanul se transformă într-o frescă a existenţei cotidiene din preajma războiului. El nu ar fi ajuns însă niciodată să fie citit cu atîta pasiune dacă Marin Preda nu şi-ar fi asumat rolul de cronicar sobru si onest în faţa unei istorii „în delir", dezvăluind faţa umană a tragicului personaj Ion Antonescu şi pătrunzînd în culisele - atunci necunoscute sau puţin cunoscute - ale războiului antibolşevic.

Romanul nu ar fi avut succesul fulminant pe care l-a înregistrat (un consistent supliment de tiraj si o ediţie nouă în anul apariţiei) dacă în centrul lui nu s-ar fi aflat un tînăr fragil cu slăbiciuni şi naivităţi omeneşti, dar încă nepervertit moral si politic. Iar în persoana acestui ins timid venit din satul său într-un mediu străin şi încercînd să înţeleagă, cu încetineală si bun-simţ ţărănesc, mentalitatea citadină si intelectuală, încîlcitele raporturi ale legionarilor cu Antonescu si ale acestuia cu istoria, cititorii l-au ghicit pe tînărul Preda, persoană care, prin felul său de a fi şi prin autenticitatea scrisului său, căpătase un credit imens in ochii românilor.

Martor întîi al evenimentelor terifiante din anii 1940 şi 1941, expediat niai apoi pe frontul rusesc în calitate de corespondent de război al ziarului *Ziua,* Paul Ştefan al lui Pariziana îşi reprezintă corect faptele, dar descrierile lui cumpănite nu corespund exigenţelor propagandistice ale cenzurii oficiale, care le modifică brutal. El are astfel revelaţia istoriei ca ficţiune şi e surprins de puterea transfiguratoare a ideologiei.

S-au auzit însă şi voci care au pus la îndoială iniţiativa asumării de către scriitor a misiunii de istoric dezinhibat: la mijloc ar fi fost însăşi dorinţa partidului de reabilitare a lui Antonescu. Furnizîndu-i sursele documentare şi sugerîndu-i linia interpretativă, forurile puteau precipita revizuirea de către istorici a întregii perioade. Nu era prima concesie făcută partidului de scriitorul care, cu viclenia stirpei lui ţărăneşti, îşi apăra atît poziţia socială, cît si libertatea cărţilor lui cu mize mari.

Din libertatea aceasta semiordonată a ieşit o carte scrisă în manieră tradiţională, cu semiadevăruri, cu destule abile escamotări, dar fără răstălmăciri mîrşave. Poate că alterările de evenimente si tot ce ne sare astăzi în ochi sînt consecinţa nivelului modest al cunoştinţelor generale ale scriitorului şi a informaţiei de duzină la care a avut acces.

Ca personaj, Hitler nu iese din profilul obişnuit al caricaturii şi din tiparele grotescului; lui Stalin nu i se dă prilejul să-şi pună în evidenţă în aceeaşi măsură demonia şi spiritul distructiv simetric. Conflagraţia mondială, ciocnirile de armate terestre şi asaltul aerian al Angliei sînt parcă scoase din documentarele de duzină, încleştările de pe frontul bolşevic sînt descrise cu stîngăcie, iar filozofările acestui Toynbee de Gumeşti asupra civilizaţiei umane şi a sensului istoriei sînt de-a dreptul jenante.

Printre tezele avansate este aceea că istoria poate fi bolnavă şi că delirul ei aduce în fruntea popoarelor indivizi taraţi care însîngerează planeta. E un fenomen natural, o maladie autodistructivâ imposibil de înţeles şi de explicat logic şi care îşi găseşte în chip fatal, oricînd şi oriunde, executanţii şi victimele. Cam simpluţ acest soi de fatalism ţărănesc, dar, în orice caz, altceva decît ceea ce materialismul dialectic si istoric oficial susţinea în privinţa cauzalităţii istorice.

Cartea, care ar fi trebuit sa aibă, după mărturiile autorului, cîteva volume, este începutul precar, îndeajuns de modest al unei fresce istorico-sociale abandonate, fireşte, cum sînt abandonate la noi mai toate marile proiecte (literare), în schimb, ea a reprezentat în epocă o binevenită şi mult aşteptată corectare a tezelor canonice comuniste în legătură cu evenimentele de cel mai tragic interes pentru români.

Iepurele Şchiop este numele dat de **Dumitru Radu Popescu** primului volum al unui mare ciclu de romane-frescă proiectate să „zugrăvească" momentele importante ale istoriei noastre începînd cu ultima parte a celui de-al doilea război mondial şi cu lovitura de stat de la 23 august, întreprinderea era cum nu se poate mai riscantă, întrucît maşina de fabricat istorie a propagandei continua să schimbe de la un Congres la altul al partidului rolul şi ponderea actorilor săi, ca şi interpretarea evenimentelor menite să-i dea legitimitate istorică. Era un teren minat, pe care un preşedinte al Uniunii Scriitorilor iubit pînă la sufocare de conducători nu avea cum să păşească vitejeşte, întrucît nu e în tradiția scriitorului român atentatul sinucigaş.

Dar D.R. Popescu avea în spate experiența stilistică a ciclului *F* şi stăpînea acum un bogat arsenal de procedee şi tehnici relativizante. Fără ca măcar să recurgă la un truc mai puțin uzitat, el delegă un personaj - Tiron B., intelectual de stînga, participant la primul război mondial - să semneze paginile unei istorii naționale revizuite pe ici pe colo şi nu în locurile prea importante.

în prefață ni se furnizează datele biografice ale insului Tiron B., autorul textelor din volumul de care, fireşte, se va ocupa numai ca îngrijitor de ediție scriitorul însuşi. Iar postfața (căci există şi aşa ceva) închipuie - în spiritul tinerilor optzecişti si al vechilor convenții narative - un interviu cu bătrînul posesor de manuscris, martor ca scriitor şi gazetar, în Bucureşti şi în Ardeal, la mişcările politice cruciale din vremea războiului. Printre cîteva personaje fictive apar, evocați de-a valma, Antonescu, Maniu, Al. Vaida-Voevod, N. Ceauşescu, M. Ralea, L. Blaga.

Cartea devine interesantă doar pentru cel ce urmăreşte mersul şovăitor al gîndirii producătoare a unui scriitor care vrea, în vremuri grele, să se închine la doi idoli deodată. Ca să nu trezească vigilența cenzurii şi să nu supere fie pe istorici, fie pe conducătorii români, fie pe cei sovietici, fie pe toți la un loc, scriitorul schimbă atît de des simpatia cu antipatia şi antipatia cu simpatia pentru eroii săi (de altfel, fără relief), încît pînă şi evenimentele arhicunoscute, de manual, se ficționalizează. Zadarnic sînt transcrise documente de epocă si ne sînt furnizate cifre verificabile, căci totul se scufundă într-un fabulos de duzină, împănat cu conspecte filozofice studențeşti, fragmente eseistice, monologuri banale şi care aici, spre deosebire de alte dați, îşi trădează mediocritatea.

Sub presiunea politicului, ambiția generoasă a revelării unor adevăruri istorice multă vreme ocultate a dus la alte ocultări şi s-a preschimbat în rătăcire pe trasee labirintice. D.R. Popescu a făcut pur şi simplu un calcul greşit dînd Pătîrlagelor dimensiunea României.

în ultimul deceniu al dictaturii clanului Ceauşescu, de romanul-frescă si de romanul-total s-au simțit atraşi, din considerentele pe care le-am amintit la începutul capitolului, şi cîțiva scriitori din noile generații.

Gabriela Adamesteanu. prozatoare care moşteneşte de la Hortensia Papadat-Bengescu privirea necruțătoare, puterea de a observa nuanțat şi de a înregistra cu detaşare întîmplările existentului, a debutat cu *Drumul egal al fiecărei zile* (1975). Prima parte a cărții - remarcabilă prin descrierile de mediu şi de atmosferă (atmosfera primelor decenii de comunism) - este povestea depănată lucid de tînăra Letiția Brancea a ultimilor ei ani de liceu petrecuți într-o provincie mohorîtă, lîngă o mamă înrăită de viața plină de privațiuni a începutului anilor '60. Cea de-a doua - în care predomină analiza psihologică - investighează stările sufleteşti ale eroinei care, mutată la Bucureşti, descoperă erosul.

înclinația spre pictura de mediu şi spre portretistică este evidentă şi în volumul de nuvele *Dăruieste-ți o zi de vacanță* (1979). însă mai ales romanul Gabrielei Adamesteanu *Dimineață pierdută* (1983) este o mare reuşită a prozei româneşti. Printr-un artificiu narativ relativ simplu, autoarea izbuteşte să înglobeze numeroase planuri temporale, evenimente de tot felul şi personaje din epoci diferite, începînd cu primul război mondial şi sfîrşind cu o dimineață de martie a anului 1977.

Plecată din cartierul ei spre o altă parte a Bucureştilor, unde locuieşte o clientă din lumea bună de pe vremuri (Ivona Scarlat), bătrînei croitorese Vica Delcă îi vin în minte valuri de amintiri şi crîmpeie de viață. Acestea constituie doar o parte infimă din fabuloasa cantitate de întîmplări, de episoade narative, de portrete savuroase pe care le scot la lumină cele două bătrîne care, de cum se întîlnesc, încep să tăifăsuiască şi să depene amintiri de familie.

Acest soi balcanic de conversație e, în fond, modalitatea ingenuă şi involuntar modernă prin care narațiunii i se ridică acele stavile convenționale ce țin de timpul enunțării, de cauzalitate si succesiune epică. Sporovăielii de acest fel i se adaugă „sporovăială" vocilor interioare ale interlocutoarelor. La un loc, ele sporesc substanța narativă care reuşeşte să acopere, în chip strălucit, un secol de istorie națională. Punînd la contribuție - în căutarea timpului pierdut - şi cîteva documente (printre care jurnalul tatălui Ivonei), precum şi amintirile a înşişi oamenilor evocați, prozatoarea realizează un sistem simplu si ingenios de oglindire care schimbă continuu imaginile eroilor si urcă şi coboară acțiunea la etajele timpului.

Romanul devine astfel o frescă a României din secolul ei teribil şi o galerie de personaje memorabile, între care se evidenţiază distinsa şi discreta doamnă Ivona (un exemplar rar al „lumii bune" de altădată) şi mahalagioaica de un intratabil optimism, Vica Delcă (un exemplar rar al mahalagioaicei de altădată, întrucît pînă şi mahalaua avea distincţia şi personalitatea ei).

Şi, din nou, romanul captează prin relatarea mereu vie, spectaculoasă a unor evenimente cunoscute distorsionat sau necunoscute de către marele public: moartea regelui Carol I, ziua angajării României în primul război mondial, războiul balcanic, dictatul de la Viena, insurecţia legionară, instaurarea comunismului, epoca arestărilor în masă şi a tardivelor reabilitări etc. Ca roman retro, el crea imaginea mitologică a unei lumi pierdute şi a unei societăţi interbelice înfloritoare, ce trezea în anii '80 nostalgia cititorului vlăguit de mizerie şi frig.

Setea de autentic sau numai de verosimil a cititorului din deceniul 9, excedat de minciuna politică de fiecare zi, a fost satisfăcută si de proza încăpătoare a lui **Bedros Horasangian.** Deşi nu era un optzecist, el a ilustrat categoria consemnatorilor neutri de evenimente minore, scene obişnuite, conversaţii de pe stradă, fapte diverse, a celor care izbutesc, prin felul cum mînuiesc camera de luat vederi, să dea viaţă literară banalităţilor existenţei cotidiene.

Cînd a alcătuit romanul-depozit ***Sala de aşteptare*** (1987), Bedros Horasangian avea deja o experienţă de colector de crîmpeie de viaţă, de fapte de toată mîna (volumele de proză scurtă: *închiderea ediţiei,* 1984; *Curcubeul de la miezul nopţii,* 1984; *Parcul loanid,* 1986). Repetînd procedura la alt nivel, cel al marii istorii, romanul (îl numim aşa prin simplă convenţie, autorul însuşi îndoindu-se parşiv de romanescul cărţii lui) nu a făcut decît să adune, fără vreun plan aparent, secvenţe de istorie politică şi socială, felii din viaţa ţării. Ele sînt prinse, de-a valma, în toate tipurile imaginabile de discurs: jurnal, cuvîntări, confesiuni literare, corespondenţă, comentarii şi reflecţii eseistice, tăieturi din ziarele vremii, discursuri parlamentare, articole, acte oficiale, proclamaţii, citate, note de subsol, intervenţii narative auctoriale etc. etc.

Există totuşi un personaj central, o conştiinţă unificatoare în această Arcă de modalităţi literare şi nu numai literare. E vorba de Lucian, un bărbat interiorizat, un visător cu preocupări muzicale, acelaşi cu povestitorul din prozele scurte semnate de Horasangian. Ca pentru a ilustra o anume convenţie artistică, Lucian este discipolul fostului avocat Paul Pctrovicescu, inte-

lectual de rasă, trecut prin lumea bună interbelică şi prin închisorile comuniste si care, prin ceea ce ştie şi ceea ce posedă în arhivă, este principala sursă a informaţiilor istorice şi literare care fac deliciul cărţii. După moartea avocatului, mai tînărul prieten al acestuia îi preia arhiva care conţine şi jurnalul savuros al unei domnişoare din înalta societate, prin care pătrundem în intimitatea elitei româneşti.

Reale sau contrafăcute inteligent pe potriva unui anume temperament, a unui anume nivel de cultură şi a unui stil de viaţă pe care Bedros Horasangian le cunoştea bine chiar din romanele epocii, simpaticele note de jurnal acoperă o perioadă de timp impresionantă (din 1914 pînă după cel de-al doilea război mondial), devenind temeiul unei fresce istorice de proporţii.

însemnările - ce par spontane, fiind adaptate stilistic vîrstelor eroinei - cuprind experienţe personale, dar adesea ele fac loc unor inubliabile tablouri de epocă, secvenţe de război şi revoluţie (retragerea de la Iaşi, refugiu] la Moscova şi la Odesa, puciul bolşevic), impresii şi realităţi (puţin cunoscute sau bine mimate) din sferele politice şi artistice.

O dată cu ele, pătrund spre a completa spectacolul mai toate personajele vieţii politice şi literare ale secolului nostru, mişcate de fluxul atotputernic al timpului care bîntuie „sala de aşteptare" a lumii.

Consemnarea realităţii cotidiene ca replică la minciuna oficială

Cîţiva din tinerii scriitori activi în anii '80 au înţeles că, dacă esenţa nocivă a socialismului nu poate fi dezvăluită, nu le rămînea decît să înregistreze „mica realitate" în toată concreteţea ei. Autenticismul minor dădea un soi de satisfacţie „justiţiară" şi ţinea loc de replică politică.

Mircea NedelCÎU a absolvit Facultatea de Limba şi Literatura Română cu aproape un deceniu (1973) înaintea grupului compact al optzeciştilor, timp în care prin ocupaţii (ghid turistic, profesor) a acumulat o experienţă de prozator pe care alţii, debutînd în mare viteză, au putut-o suplini doar prin „vicleniile" artei.

Primele texte pe care le publică sînt două proze scurte, în 1977 (!) în *Luceafărul,* cu prezentarea lui Ov.S. Crohmălniceanu. Simptomatic, debutul în proza scurtă a optzec işti lor era un senin că nevoia de rea], de viaţă, de trăire.

de autenticitate redevenise acută printre scriitori. Se anunța revirimentul realismului postbelic şi calea pe care acesta revenea în literatură nu putea fi narațiunea de cursă lungă, care pierde adesea, prin meandrele ei, priza la real.

Dimensiunea reflexivă, metatextuală a prozelor lui Nedelciu a fost si este exagerată şi, dacă nu luăm în seamă prefețele (şi pe unele chiar am dori să nu le luăm), nu dăm, sub raport tehnic-stilistic, peste nici un procedeu narativ cu totul revoluționar. El nu rămîne prizonierul unui singur stil, dar de o densitate în exces a intervențiilor autoreflexive si a manevrelor la vedere nici nu poate fi vorba. Deşi vorbeşte adesea despre necesitatea experimentelor, a reconsiderării şi a înnoirii tehnicilor literare mai vechi, autorul va respinge nu o dată eticheta de „textualist", termen pe care îl socoteşte impropriu (formula lui, care mi se pare într-adevăr mai adecvată, este „inginerie textuală"). Din interviurile date aflăm că de ce s-a temut mereu este ca „textul" să nu-i devină un „înlocuitor al lumii reale", iar atenția, percepția senzorială acordată cotidianului să-i scadă.

Volumele de proză scurtă ***(Aventuri într-o curte interioară,*** Cartea Românească, 1979; ***Efectul de ecou controlat,*** Cartea Românească, 1981; ***Amendament la instinctul proprietății,*** Editura Eminescu, 1983; Si ***ieri va fi o zi,*** Cartea Românească, 1989) sînt mostre de naturalețe şi de iscusită captare a realului, în romanele publicate pînă la Revoluție ***(Zmeura de cîmpie,*** Editura Militară, 1984; ***Tratament fabulatoriu,*** Cartea Românească, 1986) autorul nu va mai atinge gradul de prospețime şi de senzoritate din aceste decupaje mustind de viață.

Cu instrumentele lente ale romancierului, contemporanii lui încă încercau, pe cît le era îngăduit, să dezvăluie, învăluind, în fond, în ceață, erorile mai mari (din anii '50) sau mai mici (din anii '70 şi '80) ale regimului comunist, denunțîndu-i nu esența, ci contradicția dintre vorbă si faptă. Nedelciu se va ocupa de omenescul insignifiant, dar capabil să vorbească mai profund despre o epocă decît literatura „temelor mari". Prin proza lui scurtă, cu lungi şi ramificate rădăcini în prezent, viața cotidiană a României anilor '80 ar putea fi cu succes descrisă peste un secol de un sociolog. Nu se mai întîmplase de mult în proza noastră obsedată de problema puterii opresive a politicului o asemenea activare a **vocației adevărului.**

Personajele nu mai sînt mărețiii, temuții secretari de partid încărcați de sarcini, responsabilități si păcate, si nici umilii lor supuşi (intelectuali, țărani, muncitori) care îşi apără ce le mai rămăsese din demnitate, ci medici, portari, chelneri, taximetrişti, studenți, ingineri, pensionari, răcani, navetişti, mici meseriaşi, căministi, colocatari, intelectuali de provincie etc. aflați în vacanțe

nespectaculoase sau în deplasări banale de serviciu. Ei par, chiar şi în micile lor escapade, în scurtele derapaje, în boema lor tristă, în puseele lor de revoltă de doi bani, adaptaţi regimului şi învăţaţi cu lipsa lui de perspectivă.

„Eroii" evoluează pe cîteva scene predilecte: „autospeciala", trenul cu navetişti, autobuzul jegos interurban, azilul, baia publică, sediile de primărie, foste conace mirosind a petroxin, gazdele ţărăneşti austere, laboratoarele precare ale unei ştiinţe precare, birouri încărcate de dosare îmbîcsite, barăcile de colonie muncitorească, bufetul, mai ales bufetul.

Cu o problematică minoră şi cu o miză ideatică mică, ei au nevoie de multă abilitate, de un montaj cinematografic ingenios, de o aglomerare de procedee narative şi de o schimbare rapidă de registre lingvistice. Cu alte cuvinte, de agitaţie.

Epica secundă a desfăşurărilor auctoriale joacă rolul parantezelor fanteziste şi al dezlănţuirilor fermecător demonstrative care amînă sau maschează în alte tipuri - mai vechi - de proză slăbirea spectaculozităţii si a vervei narative. Prin asumarea în faţa cititorului a caracterului fatalmente convenţional al scrisului, i se comunică acestuia şi această dezvăluire ca pe altă experienţă de viaţă şi astfel, paradoxal, senzaţia de autenticitate nu se atenuează, ci dimpotrivă.

Un vîrtej de imagini, de gînduri, de feţe, de siluete, de gesturi mărunte, de fapte posibile sau imposibile, închipuite sau nu, acumulate, amalgamate, înnodate strîns, se abate asupra cititorului parcă într-o tentativă de atingere a verosimilului absolut. Uzînd de ştiinţa textului, Nedelciu ajunge la o radicalizare a observaţiei realiste, în timp ce alţi comilitoni (precum Gh. Iova) se radicalizează estetic, ajungînd în fundătura şmecheriilor artei şi a explicitărilor fastidioase.

în fond, unul din secretele percutantei prozelor scurte este capacitatea de fixare, adică precizia redării detaliului prins cu coada ochiului şi a figurilor neimportante care nu sînt trecute în planul secund al scenei. Plevuşcă şi crapii la un loc. Există chiar un raport invers între derizoriul faptelor şi precizia prezentării lor. Mari sau mici, întîmplările au aceeaşi rezonanţă.

Trecerile de la o istorioară la alta şi de la un personaj la altul sînt de regulă fără avertisment, contactele sînt grăbite şi mizele, astfel, multiplicate, în felul acesta, nu se înfiripează în prozele scurte nici un mesaj, nici o temă decelabilă, nici un sens revelator. Faptul reflectă chiar voinţa autorului care, de la un punct al biografiei, a declarat că nu mai are, ca la începutul carierei, ambiţii de „antropogenie" si nu mai doreşte să impună o viziune, ..să intervină în constituirea omului", să provoace reacţii în conştiinţele cititorului pe care refuză să-l mai socotească drept un ..individ manevrabil".

într-un interviu în SLAST (Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului), Mircea Nedelciu interpretează chiar în acest sens manevrele lui metaliterare la vedere: „Metaliteratura, cîtă există în cărțile pe care le-am scris (şi există încă de la prima carte), are tocmai rolul de a atrage atenția cititorului că nu trebuie să se lase manipulat de mine, e o continuă declarație că am nevoie de el numai atunci cînd e o conştiință liberă, un om care gîndeşte cu propriu-i cap".

Aşa cum nu e subliniată în texte o anume semnificație pregătită de o intrigă şi de un punct culminant, nu se conturează nici un „erou" al lor. Pe acelaşi plan se află şi problemele de viață (adultere, conflicte de familie, îmbolnăviri, divorțuri, evadări de acasă, mici ilegalități etc.), fie că sînt tragice sau comice. Si aceeaşi atitudine egală are autorul față de mijloacele punerii în pagină: descripții, istorisiri, decupaje de imagini, înregistrări de voci, dialoguri, fragmente din cărți, jurnale, scrisori etc. Orice instrument de înregistrare şi redare poate fi folosit, cu condiția ca transmisia să nu fie selectivă.

Nici un indiciu nu înlesneşte distingerea faptei reale de cea inventată şi cu mare şi inutil efort am putea delimita acțiunea sau povestea în plină desfăşurare de cea petrecută de mult şi reprodusă acum şi direct de un narator anonim, narator care la rîndul lui greu poate fi deosebit de autor.

Evitarea „demonstrativității" si a organizării silogistice, renunțarea la preocuparea de a induce un sens amintesc frapant de o tendință decelabilă în poezia de la sfârşitul anilor '70 (C. Abăluță, P. Stoica, V. Felea, M. Sorescu, I. Ieronim). Este vorba de poezia întemeiată pe redare şi consemnare si pe care am inclus-o în *Sistematica poeziei* în categoria „structurare minimă fără adaos de sens". Ea nu e consecința unui simplu act estetic negativ de tip avangardist, ci a unuia existențial: regîndirea raportului nostru cu lumea. Preocuparea de a prelucra *materia mundi* şi de a o orienta într-o direcție mitică, simbolică, speculativ-metafizică a devenit la un moment dat obositoare şi a fost resimțită ca o coerciție ideologică si ca o manipulare.

Nu de o voluptate a concretului e însă vorba, ci de setea de autenticitate. Faptele, lucrurile, întîmplările sînt înfățişate simplu, sub regimul percepției strict concrete, fenomenale. Scriitorul nu amplifică, nu deformează şi, suspendîndu-şi subiectivitatea reflexivă, nu pare a avea decît o singură preocupare: să nu dea un suprasens materiei. La Petre Stoica (cel din *Un potop de simpatii)* sau la Constantin Abăluță, de pildă, exact ca în prozele scurte ale lui Nedelciu, prezidează modelul mental al consemnării întîmplătoare: înregistrările dintr-o anumită sferă (concretul vieții, viața gîndurilor, planul creației) sînt urmate firesc si fără vreo raportare, de „evenimente" de alt

ordin. Nepotenţate stilistic, întîmplările, gesturile sînt tratate egal şi dispuse într-un fel de enumerare divergentă, de parcă un obiectiv de luat vederi ar fi fost condus aiurea, într-o parte sau alta, de o mînă de copil.

Această împotrivire la coeziune a fost pusă mai tîrziu în legătură cu tendinţele deconstructivismului postmodem. E mai simplu să decelăm aici un ecou nu prea întîrziat al experimentelor grupului de scriitori de la Tel Quel. Lecţia lor a fost bine asimiiată de prozator. Dacă scriitorul vrea să dea textului, prin analogie, chipul lumii şi să consune cu vibraţia ei, va trebui să-si reprime instinctul epic. Aspiraţia - comună şi firească - la unitatea temporală şi spaţială şi la continuitate poate fi întrucîtva preîntîmpinată doar prin descompunerea secvenţială a realului şi prin fragmentare.

Numai fragmentul dezlegat de prezumtivul centru narativ poate sugeife stridenţa, haosul şi pulsiunile vieţii, în spiritul unei estetici autenticiste. Numai dislocate, structurile pot fi mişcate, redistribuite, amestecate şi pliate pe dinamica existenţială. Fizionomia lumii îşi pierde naturaleţea şi „adevărul" din clipa în care - prin durată, fie şi numai prin durată - se înfiripează „povestea" şi intră în dispozitiv consecuţia şi legile ei constrîngătoare.

De aceea, în ce mă priveşte, mi se pare nefericită (spiritul avangardei ar spune laşă) iniţiativa lui Nedelciu de a intra în cuşca romanului. Epica şi nu numai epica, ci şi reflecţia anostă asupra ei atenuează vibraţia existenţială sesizabilă în proza lui scurtă.

Zmeura de cîmpie (1984) nu a însemnat, cu toate acestea, renunţarea la miza realismului secvenţial şi nici la procedeele „noului roman" francez: inventarul alfabetic de obiecte, notaţia telegrafică, juxtapunerea de istorii, scrisori, reiatări întîmplătoare, fragmente din scrieri cunoscute sau nu, instantanee, probe de limbaj cotidian, tipuri diverse de enunţ (chiar şi un caiet de regie), schimbarea rapidă a registrelor lingvistice, perspectiva cinematografică, simultaneitatea în expunere a timpurilor verbale. Dar chiar dacă voinţa dispersivă rămîne, în linii mari, cea din proza scurtă şi autorul se străduieşte să-l facă zigzagat, imprevizibil şi nervos, epicul se instalează de la sine prin legea duratei şi a succesiunii.

O nouă tensiune se adaugă astfel celei ce se iveşte între excesele „activităţii textuante" şi autoreflexive şi dorinţa autorului de a se lăsa doborît sub vehemenţa vieţii ori între distanţarea subtil-ironică si tentaţia lui de a prinde zvîcnetul vieţii. Din pricina acestei complexităţi stilistice şi a arhitecturii sofisticate, e dificil de rezumat subiectul, dacă există totuşi unul. Mai conturate sînt personajele, raporturile dintre ele, obsesiile, ambiţiile şi pasiunile lor.

E vorba de doi tineri soldați crescuți la case de copii şi care îşi caută identitatea, satul, rudele necunoscute, meseria, încorporat în 1973, Zare Popescu ține legătura prin scrisori cu profesorul Valedulcean din Sinaia, care îl remarcase pentru felul ingenios cum interpreta la orele de istorie evenimentele trecutului. Zare se împrieteneşte în armată cu Radu A. Grințu, care în civilie fusese pedagog la un liceu şi, din cînd în cînd, ghid. Visînd încă la cariera lui ratată de regizor, el caută materiale pentru un închipuit scenariu, apelînd la memoria prietenului Zare şi la reiatările unui posibil frate vitreg al acestuia, Gelu Popescu. Elev la acelaşi liceu din Sinaia, acesta întreprinde un fel de anchetă genealogică spre a-şi găsi părinții şi a rezolva enigma unei naşteri obscure.

Eroii sînt, aşadar, în căutarea nu prea fructuoasă a originilor, a identității, a baştinei si a unui trecut cît de cît sigur, care le-ar putea oferi o certitudine şi le-ar vindeca sufletul de îndoieli şi infirmități.

în aceeaşi măsură, există o explorare, în spiritul unei arheologii lingvistice, a semnelor realității, ca şi cum eroii (şi naratorul în spatele lor) ar fi obsedați de fenomenul ştergerii memoriei, poate chiar de orwelliana politică a amneziei la ordin. Adumbrirea conexiunilor si datelor ce păruseră o clipă sigure prin încrucişarea firelor narative are darul să amîne mereu concluzia si să dea cărții un soi de mister detectivistic, apropiind-o de specia romanului de investigație.

Dar să nu uităm esențialul. Radu A. Grințu se străduieşte să compună un scenariu de film, Gelu Popescu - să scrie, documentîndu-se, o carte. Descoperim aici cunoscuta convenție artistică a naşterii de la sine a cărții prin relevarea a însuşi procesului elaborării ei. Cum se bagă se seamă, puținele rudimente de construcție narativă ne-au împins deja în tărîmul întristător de previzibil al legilor şi locurilor comune ale literarității. Senzația e întărită de elementele de dramă populară (tema fiului pierdut), de prezența țeposului epic al căutării adevărului, precum şi de practicile textuale care dau la iveală aroganța inteligenței. Experimentul redării vibrației existențiale şi a credibilității realiste se încheiase o dată cu sesizarea de către cititori a continuității narative care literaturizează şi ne readuce în spațiul autonom al artei.

Sînt încredințați destui exegeți s-ar lăsa încîntați de chiar această recunoaştere indirectă de către autor a superiorității si atotputerniciei invenției artistice şi ar fi dispuşi sa celebreze totalitarismul literaturii, puterea ei de a încolona evenimentele si de a canaliza fluxul haotic şi înspumat al faptelor vieții.

în ce mă priveşte, percep această retorsionare a realului şi această alunecare în literatură ca pe o contrazicere a principiilor de imparțialitate şi a perspectivei declarat dezideologizante asumate de autor. Chiar dacă ştiu că e o utopie şi că experiența avangardei a demonstrat că antiliteratură devine literatură, as fi preferat ca el, Mircea Nedelciu, şi nu altcineva să fie protagonistul unei tentative extraordinare de *cine-verite* total, de subminare consecventă a chiar ideii de Formă.

Nu a fost să fie aşa si cel de-al doilea roman al lui - ***Tratament fabulatoriu*** (1986) - devine chiar un roman cu toate atributele de rigoare ale speciei: frescă socială cu tipologii cunoscute si observații caracterologice acide, descrieri de moravuri, curgere epică discretă spre un simbol central etc.

Citită astăzi, enorma prefață pare mai curînd un referat de seminar îmbogățit cu achiziții teoretice încă noi în anii '70 şi care vizează pericolul marsandizării artei şi necesitatea unei literaturi capabile - în spirit marxist - să modifice lumea. Ea nu ne ajută în descifrarea mesajului cărții - în eventualitatea că aceasta ar conține, cum s-a spus, o parabolă a spiritului activ şi a unui posibil tratament fabulatoriu resurectiv al umanității. Prefața nu contează în economia romanului, cum nici intervențiile teoretizante şi pasajele cu considerații metatextuale nu mai au ponderea de altădată.

în centrul cărții se află chiar o poveste - povestea unui meteorolog, Luca, repartizat la o stație Fitotron de cercetări, unde se fac experiențe de aclimatizare cu plante scoase din mediul lor natural. El relatează cunoscuților şi colegilor faptul - greu de admis de ei - că, rătăcindu-se prin munți, s-a trezit într-un fel de conac boieresc în mijlocul unei comunități organizate, ca într-un falanster, pe principii nobile de armonie socială, în societatea filistină plină de indivizi mărginiți în care lucrează, nimeni nu poate, fireşte, confirma existența Conacului, iar meteorologul, socotit victima unei tulburări psihice, e trimis la un psihiatru.

O singură ființă e dispusă să-l creadă şi aceasta e soția doctorului, actrița Gina-Felina, care se şi îndrăgosteşte de el. Deşi este printre ceilalți o excepție, Gina, animată prin rezonantă de idealul iubitului, nu izbuteşte totuşi să ajungă la Conacul enigmatic şi recade în lumea meschină şi frivolă de care păruse o clipă a se fi desprins. Numai Luca, acum izolat, rămîne credincios, ca un erou eliadesc. visului despre aşezarea fabuloasă din Valea Plînşii. Ea reprezintă, se înțelege, idealul accesibil doar spiritelor înalte.

Pentru o astfel de dezvoltare narativa a unui scenariu romantic era nevoie ca lumea profană de care se desprinde, prin fidelitatea față de un ideal, eroul sa fie ascultata de o ureche atenta si neiertătoare si radiografiata si

descrisă cu mare precizie. Aici, în această zonă necesară contrastului, îl regăsim pe inconfundabilul Nedelciu din prozele scurte, care ne aruncă cîteva inubliabile şi apetisante halci sîngerînde de viaţă.

Cum spuneam mai sus, îl prefer pe prozator în această postură de executant al unei transcripţii nude, dezorganizate de replici şi de gînduri, metamorfozat - pentru că tot a făcut teoria necesităţii metamorfozei fabulatorii - în aparat de înregistrare a rumorilor şi a ambianţei sonore şi vizuale, un aparat fără stăpîn şi fără intenţie.

Abia aşa s-ar putea recupera pentru posteritate imaginea cenuşie, demoralizantă a socialismului anilor '80, bîntuită de umbrele noastre fără speranţă şi fără ţel. Cei care au insinuat cu ani în urmă lipsa de conştiinţă civică a autorului ar putea medita la efectul involuntar subversiv al realismului său nemărginit.

Cu o formaţie de politehnist şi o tinereţe de funcţionar, **Bedros Horasangian** debutează tîrziu (1984), la aproape 40 de ani, cu un volum de povestiri, *Curcubeul de la miezul nopţii,* urmat la scurt timp de alte două: *închiderea ediţiei* (1984) şi *Parcul loanid* (1986). Va fi, după 1989, petit de grupul optzecist, alcătuit cu precădere din poeţi şi aflat mereu în căutarea unor prozatori reprezentativi. Bedros Horasangian a venit la întîlnire şi cu un plus de experienţă de viaţă... ca zestre.

Sînt uşor de recunoscut, în aceste prime texte, maniera jurnalistică a abordării realului minor şi caragialiana preferinţă pentru faptul divers. Autorul va avansa, în *închiderea ediţiei,* un fel de teorie a hiperesenţializării prozei, chiar şi a prozei scurte care, la rîndul ei, s-ar putea rezuma, fără pierderi, la „micile nimicuri ale fiecărei zile", „la întîmplări insignifiante, cu ne-întîmplări, cu oameni insignifianţi sau obiecte banale, laîndemîna oricui". O astfel de microproză, făcută din „grenade", tensionări de o clipă, „implozii" concentrate de sentimente, pulsaţii de idei, dă la o parte rapid „rochia epicului pur", scutindu-ne, nu-i aşa, de eforturi inutile, de personajele acelea plictisitor de complexe si obositor de multe, obligate să-si încîlcească destinele, să le înlănţuie în istorii previzibile. Scutindu-ne, aşadar, de literatura însăşi, care, în fond, este suma acestor complicaţii.

„Camera de luat vederi" — obiect analogic evocat în textele autoscopice optzeciste, ca şi în acelea (precum cel de faţă) care se referă critic la ele - apare şi în însemnările lui Bedros Horasangian despre postura discretă a naratorului: ..Cel care observă şi notează, un fel de cameră de luat vederi sau aparat de filmat, e undeva sus, înlr-un colt. Nu-l vede nimeni, nimeni nu

bănuieşte prezenţa lui discretă. De altfel, oricum nu ar putea să se amestece în nici un fel în mersul evenimentelor. Al vieţii. Este doar un martor, un martor neutru. Si atît. Nu participă decît prin sustragere. Consemnează."

Numai că, în prozele lui B. Horasangian, aparatul cu pricina nu înregistrează evenimentele, ci, cum constatăm cu surprindere, aproape numai consecinţele sau preliminariile acestora. Nu remarcăm un început şi un sfîrşit al întîmplării, o înlănţuire cauzală care s-o propulseze, pentru că nu există o întîmplare care să se decupeze, ca mai semnificativă, în continuul cenuşiu al vieţii. Scrisul lui trimite întrucîtva, prin inventarul de împrejurări, la proza de atmosferă (a unei atmosfere anume). Dar, dacă ţinem cont şi de esenţializarea notaţiei (redusă adesea la enumerarea de obiecte, de atribute şi de mişcări în platou), ne-am hazarda să-l asimilăm, ca procedură, poeziei metonimice. Modul consemnării este însă cel din poezia realistic-constatativă (linia Abăluţă), care nu prelucrează, şi nu organizează un tobogan speculativ-metafizic.

Juxtapunerea de secvenţe, seriile rapide de scene animate, de replici relatate exact si stenografiate atent, apropie proza lui de aceea a lui Mircea Nedelciu, dar acolo, cu toate arterele deschise, fremătătoare, viaţa năvăleşte în text, făcînd să trepideze toate articulaţiile lui. Contactul cu lumea are o vibraţie nevrotică la Nedelciu, pe cînd la Horasangian e moderat, livresc şi de o simpatică frivolitate auctorială. Aparatul lui de recoltat sunete şi imagini nu pare interesat decît de peisajul derizoriu bucureştean: berării, magazine alimentare, mijloace de transport în comun, pieţe, străzi vechi etc., locuri propice melancoliei cehoviene ori unde pot apărea situaţii hilare şi se pot consuma dramolete şi comedioare din portofoliul lui Caragiale.

în schimb, alta este ponderea intervenţiilor autorului şi a rolului lui de regizor şi comentator care îşi marchează teritoriul şi îşi desenează, mai mult sau mai puţin discret, chipul. Ceea ce nu se întîmplă în prozele scurte ale lui Nedelciu. Acesta, abia, respectă cu adevărat condiţia de „martor neutru" care „nu participă decît prin sustragere".

La Horasangian, realitatea întîlneste tot timpul literatura şi autorul mizează pe putinţa cititorului de a sesiza aluzia culturală şi de a se simţi flatat să-i devină complice şi partener în jocul seducător al intertextualităţii. Dezinvolt şi cabotin, dezlănţuindu-se adesea în speculaţii eseistice încîntătoare, dar mereu la marginea zeflemelei, naratorul exploatează capacitatea materiei de a se impregna de literatură. Citeşte în cheie literară, plastică şi filozofică si vede în ungherele vieţii, în toate împrejurările ei tragicomice,

scene din Kafka, Proust, Urmuz etc. Sînt povestiri scrise cu lichidul amniotic al lui Borges ori care par făcute să ilustreze faimoasa butadă a lui O. Wilde referitoare la natura care imită arta.

Printre protagoniştii scenelor, îi amestecă dezinvolt pe Vasilica Basamac cu un oarecare Tăvi Luca, pe Barbu Savin si pe Ben cu Sartre, Holban, Noica, Bedros Horasangian. Niciodată dispus să trădeze codul literaturii, prozatorul este un fân al expresivităţii involuntare, descoperindu-ne, pe urmele lui M.H. Simionescu, Paul Georgescu şi Eugen Negriei, deliciile onomasticii hilare, ale denumirilor insolite din listele şi din cărţile de bucate, şarmul vechilor meniuri, procurîndu-ne plăcerea joasă a devălmăşiei. Stau comod la un loc, în spirit democratic (cum ar spune cei atinşi de postmodernită), stilul umil şi stilul înalt, oralitatea de mahala şi dizertaţia eseistică, platitudinile şi căcăţişurile vieţii cu contemplaţia sceptică, superbia intelectuală şi voluptatea autoironică a ruinării propriului mit.

în destule din prozele lui, din foşgăiala burlescă de vorbe, se desprinde o voce care pare să spună: Priviţi la mine, eu sînt jongleurul, neîntrecutul iluzionist, cel ce face şi desface. Tot ce vedeţi şi auziţi este produsul ficţiunii metaliterare, al trucurilor mele retorice, al schimbărilor abile de unghi si perspectivă, vîrtejului de aluzii culturale. Senzaţia de şiretenie vanitoasă şi surplusul de vorbe coboară nivelul de autenticitate al prozelor.

Cum se întîmplă în astfel de cărţi, crîmpeiele acestea din viaţa de zi cu zi, trase în literatură şi citite în continuare, devin secvenţele unei fresce romaneşti alcătuite exclusiv de faptele „micii istorii".

O parte din procedurile prozelor sale de început se regăsesc în romanul *Sala de aşteptare* (1987), care se ocupă, însă, de marea istorie.

Literatura aservită

Contracararea literaturii justițiare.
Proza cu activişti superiori de partid'în suferință.
Legitimarea erorilor ceauşiste

Aşa-zisa „proză politică" în care apărea o imagine revizuită a anilor '50 (ai sovietizării României) reprezenta totuşi o contrazicere a versiunii istoriografiei oficiale referitoare la perioada de luptă pentru instaurarea „democrației populare".

în principiu, însă, dacă necesitatea „revoluției" înseşi nu intra sub incidența actului critic dubitativ ori demistificator si dacă noul conducător (implicat, de fapt, în represiunile anilor stalinismului integral) ieşea bine din compararea cu predecesorul — cenzura nu avea de ce să intervină în acest proces ipocrit de purificare şi regăsire morală care dădea satisfacție şi avea avantajele lui concrete.

Scriitorii dobîndeau teme şi cititori noi şi un soi de aureolă a curajului retrospectiv (invariabil, la noi, retrospectiv). Intelectualii se puteau amăgi că România intra într-o eră a libertății şi că partidul însuşi - sub un conducător bine intenționat - şi-a schimbat esența lui antinațională şi antipopulară.

Pe de altă parte, cine învățase corect regulile mecanismului de producere a narațiunii realist-socialiste - era în măsură să actualizeze cu uşurință antitezele ei, răsturnîndu-le: din duşman de clasă, eroul devine victimă a unui activist fanatic sau „strecurat", cu diverse ambiții murdare, în partid, partid care, la rjndul lui, nu găsise încă momentul tactic pentru a se smulge de sub controlul strict al ocupantului sovietic, el singurul care...

Pînă şi scriitorii cu simț civic nefalsificat şi cu veritabile ambiții justițiare nu au izbutit să ocolească stercotipiilc si aplicarea cunoscutului, de acum, procedeu al distribuirii ingenioase a petelor (mai pune o pată aici, mai

pune şi dincolo una) ori să nu remarce într-un fel sau altul caracterul accidental al atrocităţilor. Au inventat, cum am arătat, o literatură metonimică şi o adevărată stilistică a eschivelor pentru a nu revela cauzele profunde ale conflictelor, dar nu au ajuns pînă acolo încît să justifice, pe temeiul unei dialectici revoluţionare, comportamentul activiştilor şi securiştilor din anii '50 şi să sugereze un fel de împăcare mioritică sub semnul bunătăţii funciare a ţăranului român. Prin asta se deosebesc ei (şi se deosebesc din ce în ce mai greu) de scriitorii de partid, care, adoptînd aceleaşi tehnici de relativizare, apărau, cu insolenţă, acel comportament în numele revoluţiei şi al procesualităţii ei.

însă cantitatea cărţilor despre „neajunsurile" regimului dejist şi riscul desprindem unor posibile similitudini au început de la un moment dat să irite autorităţile.

Nicolae Ceauşescu dă încă o dată primul alarma solicitînd imperios scriitorilor - într-o consfătuire de lucru din 1977 - să reanime faptele mărețe ale luptei revoluţionare din anii cuceririi puterii cu care istoria naţională se poate mîndri.

Imediat se aud şi glasurile infinit adaptabile ale unor critici de serviciu care descurajează evocarea în spirit justiţiar a trecutului apropiat şi cer un tablou echilibrat al epocii.

Ca totdeauna în astfel de circumstanţe se evocă pervers argumente nu de ordin politic, ci de ordin estetic: verosimilitatea nu se poate sprijini pe fapte exclusiv negative şi nici pe schemele întoarse ale literaturii staliniste; complexitatea psihologică pe care literatura română abia o redescoperise s-ar putea vedea înlocuită cu senzaţionalismul negru, cu grotescul şi tragicul obositor prin exces.

Necesară la un moment dat pentru fortificarea cultului noului conducător, proza „obsedantului deceniu" devine, după un timp, subiect de dezbatere critică si e privită cu o pronunţată antipatie, după 1981 de către autorităţile care, sub diverse pretexte principiale şi economice, limitează tirajele si refuză reeditările.

Ca să descurajeze elanul justiţiar faţă de amintita epocă, diriguitorii culturii (între care se distingea prin inteligenţă Dumitru Popescu) recomandă, într-un limbaj care trezeşte ameţitoare similitudini cu cel din vremea lui Leonte Răutu, distribuirea justă a energiilor creatoare spre noua măreaţă realitate a zilelor noastre care merită, ea singură, o grandioasă epopee la care să contribuie fiecare în parte si toţi împreună.

Capitolul **literaturii aservite** - niciodată absent de-a lungul istoriei, în etape, a comunismului românesc - va fi reprezentat de scriitorii care s-au pus în slujba acestei inițiative de deturnare a intenției critice a prozatorilor români.

O cale perversă de răspîndire a confuziei printre cititori în legătură cu cine a fost călăul şi cine victima este aceea care face personaje-victimă din activişti cu rang înalt în ierarhia de partid. O alta - care îi preschimbă pe activiştii fanatici, îndepărtați pentru diverse motive de la putere, în ființe profunde, cuprinse de remuşcări, şi în analişti tăioşi ai erorilor trecutului. Partidul urzeşte astfel ceea ce s-ar putea numi *contraofensiva prozei cu activişti.* D. Popescu însuşi, redactor, o vreme, al cuvîntărilor lui Ceauşescu şi organizatorul cultului personalității acestuia, a indicat prin romanele ciclului ***Pumnul si palma*** (început în 1980) încă o cale de boicotare a ideii care îi anima pe scriitorii justițiari ai epocii. El lasă la o parte problematica „minoră", nu-i aşa, a lichidării clasei țărăneşti, a distrugerii identității naționale, a miilor de morți din penitenciarele comuniste - în favoarea celei a confruntărilor de idei (din anii cu pricina) între activiştii superiori de partid în legătură cu felul cum trebuie să se ducă la capăt revoluția. Tema luptei de idei între „umaniştii" şi fanaticii doctrinei, asortată cu ceva informație parțial cenzurată (bună pentru cîştigarea cititorilor patrioți) este înviorată cu cîteva trucuri narative moderne (bune pentru amețirea criticii) învățate din cărțile autorilor pe care funcția îl obliga să le parcurgă.

De o parte se simte dorința, nu prea bine mascată, a intelectualului de partid de a alege din faptele trecutului şi din argumentele eroilor (susținute în lungile lor dispute) elemente care să justifice politica ceauşistă şi noul tip de revoluționar. De alta, năzuința de a fi socotit demn de numele de prozator de bună condiție. Prea multe obiective pentru un om cu funcții şi cu mari răspunderi pentru ca efortul lui secret (de după şedințe, plenare şi chemări intempestive la Cabinetul l) să dea naştere la altceva decît la un discurs greoi, fals şi nesfîrşit de plicticos.

Si Dinu Săraru devine în romanul ***Clipa*** (1976) prizonier al aceleiaşi scheme. El nu mai e capabil să atingă performanța realistă (din *Nişte țărani),* întrucît e interesat să construiască portretul luminos al unui activist adevărat demn de vremurile noi şi asemănător **Cîrmaciului.** Cu gîndul la omagierea ingenioasă a conducătorului si a epocii lui, prozatorii comunişti practicau, prin eroii lor, un fel de *Imitfitio Christi* ori îşi alegeau din trecutul istoric românesc fapte si nume care să demonstreze (ca în Biblie) că un personaj eroic si demn din vechime îl anunța pe Messia anilor '80.

Avem aşadar, pe de o parte, o literatură cu activişti în suferinţă morală (care e menită să contrabalanseze avîntul neobişnuit al literaturii cu activişti care produc suferinţa) şi, pe de altă parte, una pusă în slujba omagierii cu mijloacele prozei a Conducătorului (fireşte, indirect şi aluziv) şi chiar a argumentării subtile a gesturilor lui autocratice de Rege-Soare al Balcanilor.

Pentru legitimarea măsurilor autoritare şi, nu de puţine ori, tiranice luate de Ceauşescu în plan economic şi politic, scriitorii aveau la dispoziţie un nume de domnitor legendar - Vlad Ţepeş. Comeliu Leu, în *Plîngerea lui Dracula* (1977), îl pune pe „Dracula" să explice şi să îndreptăţească, în închisoare fiind, politica secretarului general, întîmplător sau nu, în listele de titluri îşi fac loc numele unor vestite stirpe de domni chiar în anii în care propaganda pregătea discret terenul întemeierii dinastiei Ceausestilor: Georgina Viorica Rogoz - ***Drăculestii*** (1977), Aurel Petrescu - *Neamul Basarabenilor. Cei care am fost* (1984).

La îndemnul fidelilor familiei conducătoare — care avea, în chip vizibil, complexul respectabilităţii -, cîţiva scriitori găsesc cu cale să se ocupe de regii Daciei: Mihai Diaconescu - *Călătoria spre zei* (1980), Aurel Petrescu - *Dromichet* (1988). Cu atît de puţine date certe, trecutul îndepărtat, înecat în neguri cum era, putea fi făcut mai lesne să semene cu prezentul unui Conducător ce se voia eroic, autoritar, glorios, unificator şi demn de stima întregii lumi: „Stima noastră şi mîndria!"

Nu mai puţin, trecutul cultural românesc a căpătat lustru şi măreţie, o măreţie comparabilă cu aceea a celor mai stimabile culturi europene. Vremea Movileştilor şi a lui lancu Sas uimeşte prin rafinamentul civilizaţiei şi numărul excepţional de cărturari în romanul lui Mihail Diaconescu *Adevărul retorului Lucaci,* 1977. In viziunea aceluiaşi, în mînăstirile Dobrogei din vremea lui Dionysius Exiguus se studia intens în „străromână", căci aici se afla una din marile vetre de cultură din Europa, poate cea mai mare *(Depărtarea şi timpul,* 1986). Sîntem în plină ofensivă a *protocronismului,* devenit la sfîrşitul anilor '80 ideologie literară oficială.

Literatura tolerată

Aspirația la literaritate

n

Afirmarea complexității naturii umane

Proza de introspecție şi analiză. Predilecția pentru „ cazuri" şi comportamente imprevizibile

Cu apariția romanului *Bunavestire* (1977), asistăm la o cristalizare a raporturilor lui **NÎCOlae Breban** cu opera sa. Cartea face dovada faptului că prozatorul este preocupat de respectarea unui singur principiu: nepăsarea (dacă nu cumva antipatia) față de tot ce, de regulă, ține de luciditatea critică a creatorului, de adecvare, de respectarea legilor realismului. Scriitorul are acum o încredere nemărginită (nu de puține ori clamată) în puterea lui de a convinge, de a crea un univers *al lui,* cu personajele lui, personaje care să-i răspundă la orice fel de comenzi, oricît de capricioase ar fi ele.

Nu puțini critici, partizani ai verosimilului, ai consecvenței şi logicii narative şi caracteriale, au început, însă, să observe că e sortită eşecului încercarea hazardată a lui Breban de a crea o literatură unde orice conduită firească, deci previzibilă, a unui individ trebuie evitată. Socotindu-l pe Breban drept un „romancier cu program", Ov.S. Crohmălniceanu consideră că „urmărirea cu încăpățînare a programului fixat dinainte are în cărțile lui şi efecte dezastruoase". El îşi propune, într-adevăr, să facă o „literatură a ambiguității" comportărilor umane şi ni se pare că, la drept vorbind, era chiar legitim să o facă, cîtă vreme ani întregi li s-a cerut scriitorilor să ilustreze ideologii literare de tip maniheist. (lin care se iveau numai îngeri şi numai demoni.

Dar un orgoliu nemăsurat l-a împins pe Breban să creadă că poate făptui orice si poate da mişcărilor sufleteşti celor mai bizare cu putinţă ale eroilor o justificare convingătoare. Respingînd orice logică narativă, dînd, mereu si mereu, numai soluţii contradictorii acesteia, prozatorul cade într-un alt soi de schematism tipologic. Schematism pe care doar scenele groteşti de o forţă uluitoare, sarcasmul colosal, plenitudinea senzitivă şi credibilitatea unor atitudini şi a unor părţi de destin reuşesc să-l atenueze. Să luăm exemplul personajului central.

în prima jumătate a romanului se conturează treptat figura jenantă, greţoasă a merceologului Grobei din Caransebeş, funcţionar corect, naiv, ridicol, fără ambiţii sociale, dornic, cu sinceritate stînjenitoare, să devină o persoană cultivată şi să se instruiască. Ei bine, chiar dezagreabilul personaj şi nu altcineva (cineva din roiul de bărbaţi de bună condiţie care o curtează în concediu la Sinaia) o cucereşte pe superba Lelia Crăiniceanu, fiinţă ce părea intangibilă şi ar fi trebuit, dacă logica relaţiilor sociale ar funcţiona la Breban, să rămînă pentru un asemenea individ nesărat (e vorba de Grobei) doar un vis romantic de vacanţă.

în loc să-şi savureze victoria, merceologul se obstinează să se logodească după tot dichisul provincial si, cu mari stăruinţe, obţine ceea ce doreşte de la familia fetei, cum va obţine mereu ceea ce îşi planifică funcţionăreşte. Fără a da semne de însufleţire erotică, Grobei o va vizita periodic pe logodnică la Alba (cînd vine în interes de serviciu), în timp ce fata îşi continuă relaţia cu „neoficialul", cu „trăpaşul" ei sublim (Mişu Cîrstea), legiuitul Grobei, „micburghezul", conversează cu familia si, prin intermediul viitoarei soacre, ia contact cu textul unor scrisori redactate de fratele ei, Mihai Farca, fiind frisonat de cinismul şi radicalismul lor nietzscheean. Revelaţia e întărită de o femeie, Petronela, cu care, în secret, începe să întreţină un cult al dispărutului Farca, deşi individul o molestase, umilind-o timp îndelungat.

Are loc acum o nouă schimbare brutală de unghi narativ: asistăm la părăsirea tuturor obişnuinţelor şi la ruperea tuturor legăturilor sociale (fireşte, şi a logodnei) de pînă atunci ale eroului. E această schimbare la faţă asemănătoare străluminării de pe drumul Damascului sau, mă rog, oricărui moment analog din scenariul mistic universal. Grobei preia rolul de biograf al lui Farca şi se consacră cu fervoare unui soi de cult al acestuia. Exemplul transfiguratului merceolog va crea o întreagă reţea de discipoli şi adoratori în jurul noului cult. Divinitatea venerată acum de tot soiul de intelectuali de vază deveniţi zelatori - ratatul, declasatul student Mihai Farca - creste nemăsurat în imaginaţia lor setoasă de mit, pentru că toţi au nevoie şi sînt în căutare -

crede scriitorul - de stăpîni. Iar personajul adorat postum îşi dovedise magnetismul, virtuţile dominatoare şi o seducătoare bestialitate asezonată cu mărețe fraze nietzscheene.

Cînd Grobei - care exercită, la rîndul lui, o fascinaţie bizară asupra unor inşi nu lipsiţi de fineţe intelectuală (doctorul Boris Sidorovici, de pildă) - este implorat să devină liderul acestei asociaţii mistico-fantasmagorice, el face din nou o mişcare neverosimilă. Refuză puterea aceasta pămîntească şi dizolvă noua biserică, consacrîndu-se rolului de simplu biograf al lui Farca.

Cîţiva critici din vechile generaţii şi unii prozatori speriaţi de concurenţa scrisului brebanian au „demascat", într-un limbaj ce păruse definitiv abandonat, nietzscheeanismul şi mizantropia absolută ale autorului. Interpretarea romanului a luat, în anul apariţiei sindicatului liber (SLOMR) şi a mişcării Goma, o turnură politică. Discuţiile au ieşit din zona esteticului, unde ar fi meritat să rămînă, întrucît cartea ridică numeroase probleme teoretice interesante.

Culturnicii regimului aveau însă motive să se alarmeze. Cu sau fără voie, punîndu-şi naraţiunea să alerge în zig-zag spre a-şi ilustra teoria „ambiguităţii integrale", Breban intrase în zona tabu a problematicii puterii. Ultima suceală a naraţiunii aruncase cartea în cu totul alt cîmp de semnificaţii decît cel în care se găsea pînă atunci. Ea dădea la iveală, acum, elemente de psihologie a maselor, schiţa felul cum se iveşte, din nimic, cultul unui conducător, dezvăluia slăbiciunile fiinţei omeneşti care fac necesară şi de nestăvilit naşterea mitului (Salvatorului). Nevoia de stăpîn şi vocaţia supunerii (care vin din preistorie şi din spaimele întunericului din grotă), folosite inteligent, pot fanatiza mulţimile aflate în căutarea eroului salvator.

Cu datele unui orăşel de provincie, Breban ilustra la scară restrînsă teoria puterii. El demonstra — cu ajutorul figurii unui ins submediocru, suficient si anost (precum Grobei), devenit obiect de adorare (o dată cu sursa „învăţăturii" lui, declasatul Farca) - că, în anumite condiţii, colectivităţile umane pot face conducători (cum s-a întîmplat mereu în regimurile totalitare şi cum se întîmpla chiar atunci, în acei ani, în România) din personaje cenuşii, groteşti. Luînd această turnură, romanul devenise o parabolă politică şi o uriaşă, atroce satiră la adresa omului şi a pretenţiilor ridicole de glorificare a măreţiei lui. El a trebuit să suporte consecinţele alertării *post-ţestiim* a autorităţilor, cărora le venise greu să aresteze manuscrisul si să oprească apariţia cărţii. Autorul, fost membru, pentru o vreme, al C.C. al P.C.R., scriitor cu dublă cetăţenie si cu importanţi sprijinitori sus-pusi, era greu de oprit şi imposibil de manevrat.

Pe lîngă extraordinare calități, romanul avea destule puncte slabe, pe care criticii cu misiuni speciale le puteau exploata, regimului fiindu-i mai utilă, în acea etapă a lui, o deturnare a obiecțiilor politice în planul esteticului (a mai făcut-o şi cu „netalentatul", „mediocrul" Paul Goma). După nivelul complicității cu regimul, au trezit rezerve sau au fost „combătute" şi „condamnate": pierderea pe parcurs şi a acelei minime distanțe necesare față de opiniile personajelor (cu o urmare supărătoare: generalizarea stilului kitsch), evoluția incredibilă a eroilor (în spiritul teoriei ambiguității psihologice integrale şi programate), cîteva scene ce par copiate din *Omul fără calități* de Muşii, cîteva penibile alunecări filozofarde, antiumanismul. Ar fi fost mai onest ca toți aceşti comentatori ai cărții, în loc să minimalizeze perfid performanța ei estetică sau, şi mai grav, să incrimineze viziunea antiumanistă, să caute unghiuri benefice de abordare şi o interpretare salvatoare. De pildă, una care să evoce apăsat componenta ludică a romanului ori caracterul de experiment autoscopic al textului.

Breban oferea toate datele pentru deschiderea unei analogii cu Nichita Stănescu: aceeaşi îndrăzneală în a ignora problema credibilității, a posibilității ființării unui fapt artistic, aceeaşi indiferență față de ceea ce s-ar putea numi bunul-simț al cititorului. Prozatorul îşi asumă rolul de Dumnezeu al personajelor şi al întîmplărilor pe care, sub ochii noştri din ce în ce mai mirați, le modelează cum vrea, comunicîndu-ne dinainte ce vrea.

Voieşte să ne arate că ființa omenească este caracterizată prin ambiguitate psihică integrală - un semn discret spre îngerii ziditori si, iată, apar două romane spre a adeveri gîndul divin. Fiindcă se plictiseşte să urmărească pe hîrtie (azi am zice pe monitor) un ins care începe să-i pară previzibil, îl modifică radical si, la un nou semn, îl face să se mişte altfel si în alt ritm, împreună cu celelalte marionete din scena care şi ea poate fi schimbată. Dacă i se năzare că ar merita să încerce să se prefacă ignorant în legătură cu istoria pe care tocmai o provoacă, preia şi rolul povestitorului necreditabil. Sau, şi mai interesant, îşi mimează, preț de pagini, personajele şi conduitele lor verbale, le imită vocile si inflexiunile acestora, le tratează, de sus, cu superbie şi înaltă comprehensiune ori le distruge cu sarcasm nemăsurat, nimicindu-se astfel pe sine, cu surîsul avizat al nemuritorilor.

Satisfacție îi dă însă mai cu seamă marele joc al provocării, al testării omului ca făptură supremă a lui Dumnezeu, ca produs al concurenței Celuilalt. Cu o ignobilă si demonică desfătare, urzeşte întîmplări si scene în aşa fel montate încît să-i determine pe protagoniştii lor să-si dezvăluie nimicnicia, îi ispiteşte, le întinde curse pentru a vedea cît de uşor le poate fi stîmită oamenilor mîndria deşartă, cîlă nevoie au ei de fantasme si cît de

jpede cedează fascinației puterii pămîntești, pierzîndu-și dreapta judecată, jemnitatea, integritatea și libertatea. Un test despre care autorul știe, cu ci-lică siguranță, că numai Iov l-a trecut, dacă l-a trecut cu adevărat, și nu e încă poveste iudaică înălțătoare, întremătoare, de spus la vremuri de restriște.

în *Don Juan* (1981), Nicolae Breban continuă acest joc demonic al ispitirilor, al ispitirii făpturilor lui Dumnezeu, mai ales a acelora cu cele mai mici șanse de corupere. Fiindcă, pe parcurs si mai ales în final, naratorul se substituie pur și simplu personajului principal (profesorul de istorie Rogulski, cel ce stîmește cu nonșalanță forțele necunoscute ale ființelor de care se atinge), putem spune că în romanul acesta e și mai pregnantă senzația de stimulare artificială, de provocare deliberată a unor răsfrîngeri psihologice. E o experiență *in vitro* cu un număr mic de cobai injectați experimental, studiați și descriși de an expert în mecanica relațiilor umane și a fluidelor erotice. Ea se consumă sub ochii publicului, căci Rogulski-Breban are o vocație perfid-pedagogică și le dezvăluie participanților la curs metodologia și principiile experimentului.

Cea dintîi scenă din carte coincide cu prima probă la care își supune autorul cele două principale perechi de cobai, după ce execută mai întîi operația de prezentare amănunțită a datelor preliminare ale experimentului și a însușirilor specifice ale subiecților, într-o zi de concediu la Mamaia, aflați într-o criză de apatie casnică, soții Vasiliu (el, Sergiu - director în minister, ea, frumoasa, distinsa Tonia - casnică) invită din plictiseală familia Rogulski la „o mică experiență", „ceva total intelectual", la un joc de societate constînd într-o rocadă a partenerilor. Acceptînd ideea, subiecții reacționează diferit la situația nouă în care se trezesc. Sămînța Satanei germinează. Vasiliu „joacă tare" și, deși cuprins de presimțiri și de vagi remușcări, merge foarte departe. Neinteresantă, „beată cu franchețe" de la început, nevasta lui Rogulski iese repede din ecuație.

Rămîne să domine scena și, pînă la ultima filă, cartea Rogulski, ce pare mai curînd un „senzual autosatisfăcut" și un expert în chestiunea amorului și feminității. Orgoliosul, altruistul profesor de istorie își temperează avîntul și își conduce cu metodă și cu un discurs pedagogic neobosit procesul de devorare treptată a Tonici. El nu de o posesie facilă are nevoie. Creierul „porumbiței" tremurînd de frică, creierul distinsei Tonia, cea care va muri moralmente în acea seară, este pipăit de-a lungul circumvoluțiilor încet, ca într-o ședință prelungită și nu prea corectă deontologic de psihoterapie.

Profesorul ratat și chiuiau Rogulski - ca protagonist al cărții, ca agent al narațiunii si ca provocator de experimente - nu e un intelectual de clasă, clar avea, se zice, două licențe și, fără îndoială, se află în posesia unui limbaj care trădează o tentație enciclopedică, probabil un vis de tinerețe: cunoștințe

sociologice, fizionomice, psihologice, teologice (notabile), înclinații filozofice şi literare. Nu e un macho, nu are o înfățişare seducătoare, iar vestimentația lui nu inspiră încredere. Are însă o neobişnuită uşurință în manevrarea partenerelor şi în penetrarea psihologiei lor, ceea ce îl transformă repede în stăpînul grupurilor şi mai ales societății feminine, unde joacă, şi nu prin virilitate, rolul specimenului *alfa* (el care e un *omega).*

Cum pune în mişcare profesorul mecanismul de *boîte â musique* al feminității, prin ce face ca doamna din fața lui, protectoare a unui cămin, mamă a doi copii, să-si abandoneze convingerile şi educația acumulate în timp? Experimentatorul are, de regulă, în atenție o femelă-cobai uşor speriată de situația nouă, de părăsirea de moment a „cuibului", a ambientului, a mediului cunoscut. Ca specialist în manipulare, Rogulski ştie să provoace ceea ce pedagogii numesc *brainstorming,* e capabil să uimească, îndrăzneala remarcilor, a punctelor de vedere şi a argumentației aruncă în perplexitate partenera şi o face vulnerabilă (stare obligatorie în debutul unei şedințe de psihoterapie). I se întîmplă asta Toniei - surprinsă de adevărul si impertinența observațiilor cu privire la starea ei de fapt ale dezagreabilului bărbat, i se întîmplă prietenei ei, „lungana" Cici - stupefiată de rezistența profesorului la farmecul ei, de disprețul acestuia față de conveniențe şi de senzația plăcută de degradare, de înjosire pe care i-o transmite acesta. Pînă si o funcționară de la C.E.C., uluită de impertinența domnului care o acostează cu vorbe ciudate, nemaiauzite de o ființă ca ea, pleacă din timpul serviciului spre a-l însoți ca pe un alt lisus - pescar de oameni şi inițiator.

Toate aceste doamne sînt răpite, smulse din rutina lor, învinse de propria lor frică de penibil activată oportun de către un Don Juan cu ideatic medie, aproape ridicol, care le întinde o plasă de teorii fragile, mai degrabă lirice. In trecere fie zis, această „vampirizare" a unor femei inteligente, executată în roman de un personaj mai degrabă anost, ar fi astăzi primită cu proteste de activistele veşnic jignite ale feminismului contemporan, în realitate, eroul nu este un dominator, chiar dacă îşi transferă, cum ar fi spus Nietzsche, energia creativă în materie. Masculul, „falocratul" are doar rolul - mai puțin malefic decît s-ar părea — de a face, prin mijloacele lui specifice şi tehnicile lui de provocare (dezvăluite, de altfel, tuturor) ca ființele din jur (nu numai femei) să-şi cunoască impostura, să se purifice, să se elibereze, renunțînd, pe rînd, la măştile ipocriziei sociale, de cuplu si individuale. „Violul" la care îşi supune „victimele" e. ca să spunem aşa, un viol subliniat si mereu ia vedere, **demonstrativ.**

Ponositul, nemanieratul, dezgustătorul, ratatul Rogulski, „eroul" acesta cu dinți stricați şi miros de „lup împuțit", atît de diferit de lumea peste care a năvălit, îşi „posedă epic" partenerele, cum spune cineva (el însuşi, autorul, naratorul, nu contează cine, căci peste tot, în pielea şi mintea tuturor, se află numai el, Breban). E o posedare *sui-generis,* care echivalează cu actul de a descrie minuțios o persoană, o descriere francă, demascatoare, puțintel filozofică şi puțintel poetică, interminabilă, hipnotică, gata mereu să se preschimbe în istorisire şi nu de puține ori transformată din auxiliar narativ în narațiune.

Aceste lungi exerciții de explorare detaliată a creierelor „porumbițelor", voluptuoasele monologuri ale autorului - cu patosul lor senzorial indiscutabil şi debordînd de imagini proaspete, de metafore dezvoltate grandios - constituie, în fapt, esența romanului, un roman fără fapte de viață, cu episoade puține şi slab legate între ele, cu un fir epic dificil de reconstituit, în experiența psihologică *in vitro* pe care o comentează Breban, cîteva personaje (patru-cinci la număr) sînt confruntate, pe rînd, cu Rogulski-Breban în rol de confesor, seducător, mîntuitor, agent narativ cu funcții cumulate al cărții.

Cam asta e tot si ne surprinde tocmai această capacitate a autorului de a face din material puțin şi din elemente epice minime o carte densă. O analiză mai atentă ne arată că aproape întreaga „distribuție", auxiliarele romaneşti, cu decoruri cu tot, şi chiar o parte din substanța epică trec în acele „exerciții de individualizare" la care se dedă marele Provocator-combinator-comentator al scenelor, în acele descrieri copioase, unde personajul, de regulă de față, e văzut în unghiuri multiple şi în nuanțe nesfîrşite (ca într-un poem în proză de neoprit), se află chiar fermentul cărții, sursa senzației de dilatare a timpului - care e semnul izbînzii scriitoriceşti.

Cuprinzînd înfruntări ale abstracțiunilor, asocieri, disocieri spectaculoase si multă poezie ivită chiar din argumentația care simte nevoia analogiilor lărgite, demonstrațiile la care recurge Rogulski-Breban denotă totuşi o prea vizibilă năzuință intelectuală de provincial al Europei şi o rîvnă deliberativă suspectă şi periculoasă pentru echilibrul cărții. Cea mai sugestivă trăsătură a descrierilor-demonstrații, a acestor „exerciții de individualizare" este felul cum trage după sine întreaga carte cîte o metaforă (ori comparație) dilatată cu închipuirea si completată narativ cu obiecte si fapte.

Descrierile „posesive" despre care s-a tot vorbit, dacă ne gîndim bine, nu sînt altceva decît confesiuni dintr-un confesional inversat: sînt confesiunile pe care le articulează în numele personajelor timorate, blocate de ceva, inapte de scrutare autoanalitică, „stăpînuP', individul *alfa,* Rogulski-Breban, căruia, de această dată, chiar i se potriveşte termenul de autor omniscient. Sînt

derulările operate - în numele lor - de un fel de Dumnezeu atoateştiutor şi atoatepricepător, un „Mîntuitor" care îi ajută pe toți să se cunoască. El vorbeşte nu în numele Magdalenelor pentru a le ajuta să renască, ci al doamnelor din protipendadă, ca să-si regăsească instinctele refulate.

Prin această „metodă", Rogulski pătrunde în psihologia ermetică a Toniei, aleasa doamnă care îşi ignoră feminitatea, reîntorcînd-o, pe scara timpului, la sentimentele şi psihismul adolescentei, reînviind-o din morți ca pe Lazăr. El este - sau ar putea fi - „un Crist care ne mîntuieşte imensul nostru prost-gust burghez". E greu de spus dacă această formulare ce pare expresia unei viziuni disproporționate, această frază paranoică din carte reprezintă opinia naratorului, a autorului sau a personajului (despre el însuşi). Chiar şi în ochii cenzurii ea îl absolvă pe Breban în măsura în care îl implică. Tot aşa, nu ştim dacă despre acelaşi personaj se exprimă astfel mîntuita Tonia (care a trecut, între timp, în rolul lui de regizor-provocator) sau autorul care vrea să mai complice puțin portretul lui Rogulski, introducînd o notă de îndoială şi de realism stingheritor:„Dumneata nu eşti măcar Don Juan, dumneata eşti un *coureur* ordinar, un *accrocheur* care îşi improvizează o sumară teorie... pentru a-şi justifica exhibițiile". Prozatorul mizează continuu pe ambiguitate şi amestecarea „punctelor de vedere" îi poate descumpăni pe cei mai riguroşi naratologi decişi să distingă vocile cărții.

Cititorul rămîne în minte cu această dubla ipostază contrariantă a personajului principal, pe care nici măcar el, personajul principal, nu o respinge cînd este întrebat. Nu numai naratorul se îndoieşte, nu o dată, de eroul său, dar însuşi acesta se desparte mereu de imaginile pe care reuşise să le impună. Jocul acesta al apropierii si distanțării ironice a naratorului (autor?) de personajele sale, adoptarea, cu nonşalanță, a tuturor perspectivelor şi a tuturor opiniilor posibile, inclusiv a celor nefavorabile valorii cărții, emise de un posibil cititor pedant, întăresc imaginea unui scriitor care organizează, pe față, sub ochii noştri, un experiment, înscenează la vedere, exploatînd toate acele efecte care trimit la farsa uriaşă pe care o numim viață, în care ne complăcem, închipuindu-ne că trăim.

în 1981, acest'roman dovedea că autorul lui era pregătit pentru orice fel de înnoire, că era în măsură să adopte toate strategiile narative (inclusiv cele care implicau autoreflexivitatea) şi că nepăsarea lui față de reguli şi canoane (asemănătoare, în alt plan, cu aceea a lui Nichita Stănescu) îl asază între cei care au făcut, <*i\-(int la leinc,* mai toate experiențele „postmoderne".

Proza de evocare a unor destine excepționale. Obsesia salvării istoriei. Cronicarii tîrzii:

Cronicile „ micii istorii"

Moartea în pădure (1965), primul roman publicat de **Constantin Toill,** a jucat multă vreme în viața autorului rolul stigmatului unei boli rușinoase. Autorul *Galeriei cu viță sălbatică* și al altor remarcabile cărți scrise în anii '80 a regretat, probabil, graba cu care s-a repezit la taraba gloriei într-o perioadă incertă, cînd literatura română nu se desprinsese cu totul de schematismul realismului socialist. Dar chiar în raport cu ce se publica în 1965, subiectul însuși al cărții era surprinzător de „vechi": reprezentînd „binele", muncitorii de la o exploatare forestieră, conduși cu abnegație de comunistul Sandu Petre, biruiesc „răul" întruchipat de un grup de „bandiți și sabotori" refugiați în munți (ca și dușmanii de clasă din *Vînătoare de lupi* de Petru Dumitriu) și dirijați de Mihai Zotrescu, omul de încredere al unei baronese - fosta proprietăreasă a pădurii.

Peste numai trei ani, volumul de nuvele *Duminica muților* (1968) va pune într-o altă lumină resursele reale ale scriitorului: capacitatea de a da alunecare simbolică faptelor mărunte și de a provoca unde nu te aștepți premisele epicului. Rafinamentul artistic, prezența stărilor psihologice neobișnuite și a evenimentului bizar sau cu final indecis amintesc de proza lui Ștefan Bănulescu și chiar de aceea a lui Fănuș Neagu. De pe acum se simte pasiunea romancierului de succes de mai tîrziu către personajele pitorești și către acel climat spiritual original în care mai toate vorbele și faptele capătă strălucire și devin memorabile.

Cartea care i-a adus consacrarea - *Galeria cu viță sălbatică (*1976) - este înainte de orice un roman politic, o meditație cutremurătoare asupra destinului unui intelectual român din anii '50, tînăr și devotat, în fond, cu sinceritate ideilor comuniste. L-am și analizat ca atare în capitolul dedicat scriitorilor cu spirit civic, dispuși să lase o mărturie posterității despre crimele comunismului.

Remarcăm însă, în această carte, un tip de discurs, un mod narativ, altfel spus, o formulă artistică pe care evoluția ulterioară a prozei lui Țoiu o va valida ca definitorie. Cum procedează, în fond, în *Galeria...* autorul? El dă cuvîntul pe rînd unor personaje care au avut într-un fel sau altul prilejul să-l cunoască pe acel tînăr redactor. Chirii Merișor, care si-a curmat viața în urma unei anchete a securității soldată cu condamnarea lui nedreaptă. Unii

dintre „martori" sînt mai demni de crezare, alții dau informații parțiale sau confuze, obligîndu-l din cînd în cînd pe autor să facă să se audă, ca în romanul clasic, vocea auctorială limpezitoare.

Cu tot rafinamentul lui stilistic, romanul pleacă de la o anchetă a securității şi face apel - ca şi alte cărți din epocă - la un fel de contraanchete lămuritoare. De neprețuit ca sursă (şi nu greşim folosind acest cuvînt cu un înțeles special în comunism) este un prieten vechi al eroului, Isac (Sache) Sumbasacu, personaj care, infirm fiind, e condamnat să supraviețuiască numai prin amintiri, să observe cu acuitate şi să memoreze monstruos, să aibă vocația de Cronicar.

Alte date importante despre erou ne furnizează Cavadia, inteligentul amic al lui Chirii, care îi complică întrucîtva portretul, invocînd şi partea tenebroasă a firii eroului („dorința obscură de autodistrugere", moliciunea sufletească şi slăbiciunile instinctuale) pentru a explica, în felul său pervers şi diversionist, o sinucidere provocată, în fapt, ca de atîtea mii de ori, de presiunile insuportabile exercitate asupra unui om cinstit de „organele" de represiune ale regimului.

Numeroase fraze ivite întîmplător în conversațiile şi povestirile vizitatorilor şi obişnuiților *Galeriei...* (care relatează neostenit istorioare din viața celorlalți) adaugă treptat alte fapte vieții eroului şi noi trăsături portretului său. însuşi jurnalul pierdut de Chirii şi devenit, în mîinile securității, proba unor imaginare activități subversive cuprinde destule observații morale şi psihologice întregitoare pentru o evocare de proporții. Căci despre asta este vorba - despre o literatură de evocare panegirică, de celebrare a unei ființe dispărute. Ea recurge la glasurile însumate ale mai multor naratori, la „argumente" eseistice şi la o acumulare lentă de povestiri despre erou (întrucît scriitorului îi place - cum spune - să culeagă „în auz polenul întîmplărilor şi dulce şi otrăvit").

Eroul bocit în această amplă evocare „colectivă" este, ca în marile epopei, înconjurat de figuri pe măsură: bătrînul anticar filozof Hary Brummer, briantul Cavadia, Praxiteea cea energică, frumoasă şi nobilă, Reta Muşon, Comandorul, locotenentul Ionel Roadevin - polițistul filozof etc. Sînt, fiecare în felul lui, personaje remarcabile, purtătoare de polen narativ, savuroase prezențe literare şi cu biografii frapante. Prin ele, autorul izbuteşte un transfer de aură în beneficiul tînărului erou dispărut.

Această „heroidă" romanescă are nevoie, fireşte, din rațiuni de efect retoric, de un fundal contrastant. Sînt mişcate în spate umbrele figurilor groteşti ale vieții literare a anilor '50 (Fîltanescu, Ariei Scarlat, Take Bunghez, Georgioiu), ale activiştilor fioroşi si ale activistelor penibile prin instinctualitatea dezlănțuită (posesiva Luiza Gronțan), ale executanților

cinici ai regimului (Zacheru cel „fără milă şi fără recunoştinţă"), împinse constant în caricatură, ele sînt personaje concepute sub semnul burlescului călinescian (multă vreme prezent în conştiinţele artistice româneşti).

Ceea ce ne impresionează în carte este chiar această încercare emoţionantă a unui Cronicar al Vieţii de a se împotrivi uitării impuse de „raţiunile superioare" ale istoriei, de a salva memoria unei fiinţe excepţionale, dar, ca orice fiinţă excepţională, fragilă şi nepregătită să se opună prin vicleriie unui mecanism politic absurd şi necruţător. Această evocare a „morţilor iluştri", această tentativă orfeică de a smulge din ceţurile uitării şi de a da viaţă unei umbre neliniştite, rătăcitoare prin spiritele celor rămaşi în viaţă, pare a fi, la Constantin Toiu, consecinţa unei stăruitoare probleme de conştiinţă.

Nu e exclus, în situaţia de faţă, ca, supravieţuitor al acelui timp blestemat, prozatorul să fie măcinat de gîndul că şi-ar putea răscumpăra laşităţile şi prudenţa numai prin gestul reparator de mai tîrziu al literaturii, în ce priveşte *Galeria...*, am zice că C. Ţoiu îşi asumă şi o misiune subversivă de împotrivire la tehnicile comuniste de manipulare prin uitare, eludare, edulcorare sau, si mai clar, prin rescrierea directă si cinică a trecutului. E lupta lui personală cu Ministerul Adevărului.

Prin celelalte cărţi şi cu aceleaşi mijloace derivate din vechile practici funerare ale evocării eroilor, scriitorul se va împotrivi uitării pur şi simplu. Totdeauna va fi vorba însă de fiinţe alese şi de faptele lor excepţionale, care sînt şi singurele repere veritabile în Spectacolul Vieţii şi printre puţinele lucruri care fac suportabilă lumea.

Obsesia salvării istoriei şi a perpetuării în memoria colectivă a unor fapte şi destine poate fi deceiată chiar în simbolistica *însoţitorului,* romanul apărut în 1981. De altfel, în carte nu există decît povestitori de istorii şi ascultători de istorii. Parafrazînd un cunoscut dicton junimist, s-ar zice că aici istorisirea primează.

Constantin Toiu se numără printre scriitorii români cu o marcată vocaţie a anecdoticului şi, dacă s-ar fi născut în Franţa secolului al XVII-lea, ar fi colportat sau redactat un fel de ***historiettes*** de un pitoresc viguros, precum cele ale lui Tallemant des Reaux, printre ai cărui „informatori" s-a numărat marchiza de Rambouillet (povestind despre obişnuiţii salonului ei). Printre lecturile de tinereţe ale **prozatorului** nostru s-au aflat, bănuim, „vieţile" abatelui de Brantome, memoriile Cardinalului de Retz si ale lui Saint-Simon.

Transpare în cărţile lui o nostalgie a lumii bune de odinioară, a saloanelor în care se povesteau, maliţios, intimităţile oamenilor iluştri, se schiţau portrete acide, se comentau moravuri deocheate, se aminteau vorbe de duh si unde, mai

ales, se cultiva eleganța exprimării. Şi ce e Galeria din Dristor dată nu un salon, un salon de vremuri austere, în care se dezbăteau, pe cît posibil atunci, probleme interesante, se comentau cu finețe intelectuală experiențe de viață, se exprimau opinii despre cărți si oameni? Pe cît era posibil în anii '50...

însoțitorul, carte de un simbolism discret, conține numeroase pagini de observații morale prilejuite de cîteva momente dramatice ale unor destine umane cu evoluții neobişnuite. Am spune astăzi că, la vremea în care a apărut romanul, el se plasa în marginea literaturii de senzație: două adultere, violarea unei credincioase fanatice şi nurlii într-un lan de porumb de către trei tractorişti, pedepsirea acestora în stil antonescian prin biciuire cu funia udă, scene erotice drăceşti, o iubire brizantă, o aventură a unui agronom român pe o insulă din America într-o colectivitate de sectanți dezaxați etc.

Cum spuneam, Constantin Țoiu împărtăşeşte convingerea scriitorilor din alte timpuri cum că literatura se face cu întîmplări captivante şi personaje extraordinare. Inginerii agronomi, activiştii de teren sau cei din cîmpul culturii, directorii, profesoarele de țară, metodiştii si meteorologii devin, înnobilați de setea de personaje seducătoare a lui Țoiu, baronii, conții şi marchizele noastre de Bărăgan.

Ninel Floaşu, reprezentantul puterii locale, e marchizul uşuratic, laş şi frivol, amator de subrete, bucătărese şi vesele iubiri trecătoare. El îşi neglijează funcția şi marchiza (profesoara Felicia), încurcîndu-se cu o bucătăreasă sectantă (Silvia), pe cît de temătoare de diavol, pe atît de rîvnitoare să cunoască răul pînă la capăt, ca pe o încercare dată de sus, de El. Oripiiată de escapadele si grobianismul lui Floaşu, Felicia s-a însingurat si şi-a pierdut auzul şi afectivitatea.

împietrită Felicia este însă pupila regelui, adevăratul senior al locului, inginerul Megaclide Pavelescu (numit nu întîmplător de toți Mega), intelectual subțire ajuns la Clopeni pentru că a înțeles că nu din cabinetele academice se pot îmbunătăți soiurile de porumb. Prin el îşi completează C. Țoiu *Galeria...* personajelor insolite şi fermecătoare, cu biografii de eroi demni de pana Cronicarului.

Pavelescu coboară dintr-o stirpă legendară, fiind fiul unor părinți ilegalişti cu blazon neîntinat. Curajul opiniilor şi al gesturilor, cinstea desăvîrşită, lupta lui necurmată împotriva „formalismului", a prostiei şi abuzurilor instrumentelor nomenclaturii (baronii barbari) îi confirmă noblețea. El ascunde, cu discreție de om de lume, un secret dureros, o suferință pe care si-o ostoieste prin muncă şi lapte: pierderea soției.

Cavaler al dreptății, Mega nu este numai gospodarul cu ingenioase inițiative al unei uriaşe ferme care trebuie făcută să producă în pofida apatiei şi inerțiilor socialismului „în putrefacție", ci şi „gospodarul" comunității, Domnul ei în sens medieval - adică Stăpînul si Judecătorul la un loc. Acesta se îngrijeşte de viitorul dinastiei, pregătindu-şi din vreme urmaşul şi hotărîndu-i ferm destinul. El este nimeni altul decît tînărul agronom Titi Streaşină, ucenicul şi fiul său spiritual, pe care sfîrşitul cărții îl surprinde pe cînd se întoarce de la studii, adică din lunga sa călătorie inițiatică, obligatorie în stirpea cavalerilor. Fireşte, acum Graalul se află undeva în „țara păgînă" de peste ocean unde ispitele te cheamă, pîndesc de peste tot şi de unde totuşi Titi se întoarce întărit şi avîntat.

Trimiterile - pe care ne amuză să le facem - la mentalitatea medievală nu suit abuzive ori năstruşnice. Ce erau, în fond, G.A.S.-urile din Bărăgan decît imense feude conduse cu mînă de fier de seniorii lor dispunînd de mari prerogative şi mari relații la centru, folosindu-se de mîna de lucru ieftină a țiganilor şi a muncitorilor sezonieri? Pînă şi gălăgioasa intrare în Clopeni a echipei artistice a celebrului chitarist Cioculeț (Cioculeț de Bărăgan) aminteşte frapant de sosirea în burg a unei trupe de saltimbanci. Pe lingă ea se aciuează cîte un erou *in incognito,* vreun Pardaillan de ocazie care observă atent, reperînd iute neregulile, mişeliile şi bovaricele feudei. Simpatizat de seniorul locului, el va putea fi folosit de acesta în misiuni speciale, de curaj si îndemînare.

Căci Megaseniorul Clopenilor se îngrijeşte nu numai de bunul trai al vasalilor şi supuşilor, ci, stăpîn cum se consideră peste sufletele acestora, le organizează fericirea. El este un Prospero (magician şi rege) rătăcit pe o insulă uitată de lume, pe care trebuie să o civilizeze stăvilind stihiile şi faptele Calibanilor.

Pavelescu anihilează răul pe care îl provoacă oamenilor şi aşezării metodistul-activist Floasu, pune să fie biciuiți violatorii bucătăresei Silvia şi intermediază discret şi ingenios (ca un Figaro de Clopeni) relația amoroasă dintre protejata lui, nefericita profesoară Felicia Floasu, şi proaspătul sosit în sat, meteorologul Gigi Cristescu, cel care, ca orice nou venit, observă ceea ce alții, din obişnuință, nu mai văd, fiind astfel unul din naratorii creditabili ai cărții. Va deveni si actor în poveste, întrucît, inteligent si simpatic, Gigi Cristescu este cel ales si prelucrat cu abilitate si tact de Mega să-i redea Feliciei încrederea si siguranța de sine.

Ceea ce se şi întîmplă într-o noapte teribilă de iubire în care se reaprind simțurile înghețate ale Feliciei. înclinația spre insolit, excentricități, picanterii şi anecdotică sexuală a autorului nu se dezminte în descrierea

voluptoasă a scenei de amor - cu gemete, sfîsieri de bluze şi îndemnuri masochiste la violenţă -, care are drept urmare brusca revenire a auzului femeii (ca într-un basm în care se destramă o vrajă rea).

Gigi este însă folosit de Mega drept un catalizator într-o reacţie erotică miraculoasă prin care pupila e preparată pentru veritabila combinaţie - cea dorită de senior, într-o scrisoare-testament redactată de Mega Pavelescu înainte de a muri la cutremurul din 1977 (pe cînd se afla în casa fostului său profesor Ortopan), el o roagă pe Felicia să se căsătorească - spre binele dinastiei - cu copilul lui de suflet şi veritabilul moştenitor - Titi Streaşină.

Murind tragic şi în plină putere, marele specialist în noile soiuri de porumb nu are cum să nu rămînă în memoria cititorului. Ca şi celelalte cărţi ale lui Ţoiu, *însoţitorul* este, la urma urmei, tot o „heroidă" romanescă, o evocare a unor personaje extraordinare (între care cel mai clar se profilează statura morală a lui Mega) care au dat splendoare şi o înaltă semnificaţie lumii lor în intervalul de timp care le-a fost hărăzit de soartă.

Seniorul de Clopeni are alături - alţi mari specialişti şi oameni de bine - pe prietenii săi Repezeanu, Dăniloiu, Suşu Udrescu, Buescu, Jorj Turgea, cu toţii elevi ai profesorului Ortopan. Ei se adună la răstimpuri în casa acestuia (o altă Galerie) spre a-şi comenta experienţele lor de cărturari cu răspunderi sociale şi a-si defini conduita. Ca să folosim mai departe arhetipul gîndirii producătoare a romancierului, am zice că e o adunare a cavalerilor Mesei Rotunde, prezidată de un fel de rege Arthur, care, deşi acum retras din viaţa activă, rămîne un observator înţelept *(sage)* al ei. Eroii îşi povestesc gestele, comentează creşterea în lume a puterilor Răului şi pun la cale isprăvile viitoare în slujba Binelui.

In acest conclav *chevaleresque,* discuţiile paladinilor se grupează în jurul temei intelectualului şi a relaţiei lui cu neputinţele şi erorile organismului social, cu ideologia care vrea să ia în stăpînire ştiinţa. Comentariile pleacă totdeauna de la personaje şi fapte epice şi, de regulă, acestea din urmă ne trezesc interesul, şi nu „îndrăzneala" ideilor (nu prea vizibilă şi, în orice caz, insuficient de conturată pentru a ne mai impresiona astăzi).

Prea puţine dintre eseurile publicate mai tîrziu, în diverse momente ale vieţii autorului, se vor întemeia pe altceva decît pe pitorescul scenelor, pe anecdotică si pe savoarea povestirii. Ce e ciudat este că, parcurgînd întîmplările povestite cu un extraordinar rafinament estetic si cu un neîntrecut simţ al efectului, ai senzaţia că peste tot se ascund semnificaţii simbolice si mici parabole.

Printre ideile puse în discuţie în aceste întîlniri de la profesorul Ortopan se detaşează una care, fără să prezideze romanul şi să-i organizeze ţesătura epică, trimite la o dominantă a scrisului lui Ţoiu: preocuparea pentru urma pe care o lăsăm în lume. Numele stenografului Academiei - Rînzei, cel ce înregistrează cu modestie şi atenţie generoasă tot ce se spune - devine, în viziunea paladinilor spiritului întruniţi la Ortopan, simbolul istoriei, *Cronicarul* necesar perpetuării memoriei unei epoci. Fără cuvintele şi faptele înregistrate de el (chiar deformate sau minimalizate), fără acel anonim (fie el delatorul care trage cu urechea, notează si transmite) care *însoţeşte* pe eroi şi pe fameni, lumea nu ar avea semnificaţie, lumea ar recădea în barbarie şi ar fi învinsă de indiferenţă şi uitare.

însoţitorul confirmă preocuparea autorului de a nu lăsa să se stingă numele indivizilor aleşi ai speciei noastre. Dorinţa lui de a împinge, prin forţa evocării, în legendă pe eroii Galeriei lui e emoţionantă. E o luptă cu întunericul, amorful şi absurdul, pe care, în plan existenţial, omul o pierde oricum, prin moartea care îi alege şi pe cei aleşi.

De altfel, romanul începe şi sfîrşeşte cu imaginea idiotului satului care îngaimă vorbe dezarticulate şi care, în carte, pare a fi simbolul iraţionalităţii atotbiruitoare. In chip ironic, el este „heraldul" logopat al acestei piese clasice cu eroi excepţionali care dispar pe neaşteptate din scena vieţii, oricît de bine şi-ar fi jucat rolurile, învinşi de iraţionalitatea morţii, ei pot fi scoşi din starea de simpli trecători prin scena vieţii doar de colecţionarul de istorisiri, de martorul tăcut şi harnic, de scribul depozitar al memoriei.

Funcţii importante are istorisirea şi în următoarea carte, intituiată *Obligado* (1984) după numele unei cofetării pariziene unde personajul central (Bartolomeu Boldei) a petrecut odinioară momente miraculoase alături de soţia sa Klara. Memoriei acesteia îi este închinat romanul şi sînt destule semne că la mijloc se află pierderea unei fiinţe dragi autorului, ale cărui date biografice sînt prea lesne de recunoscut.

Mobilul gîndirii producătoare a acestui important prozator este confirmat cum nu se poate mai clar în *Obligado,* care este chiar o evocare funerară, o „heroidă" epică în care asistăm la înfiriparea unui început de legendă. Ca să folosim o formulă din *însoţitorul,* ea se iveşte printr-un „transfer de grandoare". Instrumentul unui asemenea transfer este povestirea - acest dar al lui Dumnezeu despre care Constantin Ţoiu s-a simţit îndemnat să se pronunţe nu de puţine ori în cărţile sale.

Dai- înainte de a fi o cale de magnificare, povestirea, în *Obligado,* e calea vindecătoare folosită (ca într-o şedinţă de psihiatrie) de personajul principal (un *alter-ego* al autorului), care nu-si poate reveni după moartea soţiei sale Klara -

iubită şi totodată mamă, fiinţă care a constituit reperul absolut, centrul sistemului de relaţii şi sensul însuşi al existenţei lui. El povesteşte spre a-si înfrînge obsesia şi a ieşi din captivitate rememorând momentele astrale ale cuplului. Fermecător, superficial şi imatur, inapt de decizii personale, cedînd, din slăbiciune, amorurilor pasagere, Barto pare să dorească acum să se cunoască pe sine, înnodînd, ca spre a se explica, un dialog lămuritor cu umbra fascinantă a dispărutei.

Barto istoriseşte povestea lor de dragoste spre a se clarifica şi a ieşi din necunoaşterea de sine. Această formă de sublimare are în ea un ce dezlănţuit, energia dezvăluitoare pe care i-o dă sentimentul erorii (dacă nu cumva al păcatului) faţă de o fiinţă aleasă. Va fi ajutat să se regăsească şi să-şi refacă lanţul întrerupt al vieţii şi de cineva din preajmă. Teia, femeia din prezent, înlocuitoarea, joacă - ca într-un remake - rolurile Klarei, cu excepţia aceluia de mamă, încurajîndu-l să-şi afirme eul şi să-şi asume trecutul ca „obiect" de reflecţie.

Povestirilor ce reînvie imaginea Klarei şi o cheamă din lumea uitării si a umbrelor li se adaugă cele care resuscită lumea rafinată a Bucureştiului interbelic, cu splendoarea ei burgheză şi întîmplările ei picante. Doi povestitori de talent (doctorul Cimpoieru şi arhitectul Jorj Turgea, „cel de o vîrstă cu secolul şi cu România Mare") defrişează în faţa lui Barto „desişul valah al epocii", învăţîndu-l indirect cum se poate obiectiva trecutul.

Prin astfel de experţi în anecdotica epocii interbelice îşi satisface Constantin Toiu pasiunea pentru poezia trecutului, o pasiune care îi va conferi şi statutul de prim autor de proză retro din comunism. Prin acest scriitor, lumea interbelică, mediile ei artistice seducătoare, înalta intelectualitate şi rasa politicienilor de altădată fac obiectul unui „transfer de grandoare".

Uimitoarele virtuţi de evocator şi recuperator de personaje cuceritoare, capacitatea autorului de a iniţia şi impune o legendă se confirmă însă mai ales în cazul Klarei - o absenţă ce devine o prezenţă copleşitoare. Amintirile lui Barto şi ale cunoscuţilor comuni, corespondenţa eroinei, gîndurile ei notate nesistematic alcătuiesc treptat portretul magic al unei doamne de o distincţie imperială, dominînd scena lumii postbelice si izbutind, lucru rar într-un cuplu, o „frăţie de spirit" cu cel ales să-i fie alături.

Criticii au aşteptat zadarnic de la această carte aprofundarea unor psihologii, alunecarea scriitorului în zona prozei de introspecţie. Constantin Ţoiu a pus în prim-plan lucrul la care se pricepe şi în care crede: povestea învăpăiată, înnobiiată de dorinţa de a face din ea - ca să ne exprimăm postmodemist - o piedică în calea uitării.

Cu doi ani înainte de Revoluție (1987), Constantin Țoiu găsește momentul prielnic și culoarul editorial potrivit pentru a publica o carte *(Căderea în lume),* prima la noi, care vorbește fără încrîncenare partinică despre mișcarea legionară și care are curajul să facă dintr-un membru al acesteia un erou cu destin christic.

Chiar dacă național-comunismul ceaușist agrea și chiar promova - fățiș sau pe ascuns - destule „idei" legionare (autohtonismul, dacismul, activismul, puritatea morală și etnică etc.), existau destule forțe interne și externe gata să reacționeze la un asemenea demers provocator. Ceaușescu însuși nu-și putea permite o deteriorare a relațiilor încă bune cu comunitatea evreiască internațională, extrem de sensibilă la orice abordare a temei, fie ea sub protecția ficțiunii.

De stirpe boierească, eroul acestei evocări face parte din acel important grup de tineri intelectuali care, oripilați de mizeria morală a societății, de inegalitățile frapante și de corupția absolută generată de „liberalismul" nostru balcanic, visau în anii '30 la „schimbarea la față" radicală a României. Idealismul l-a pierdut pe tînărul B abis Vătășescu mai devreme decît pe alți legionari lichidați în anii '50 de comuniști, întrucît va fi executat, alături de camarazi, în teribilul an 1940.

Frumosul, angelicul Babis nu are nimic comun cu violența dementă și practicile teroriste devenite de la un moment dat definitorii pentru mișcare. Este perceput în Legiune ca un nevolnic, un ins imatur, un vlăstar vlăguit al boierimii, bîntuit de moleșeli intelectuale. De altfel, sancționat de șefii mișcării, va trebui să suporte la un moment dat o pedeapsă exemplară și să străbată desculț țara din Bucovina pînă în Oltenia. Astfel de amănunte suculente și evocatoare, care alcătuiesc portretul tragic al unui om adevărat, sînt obținute prin investigații multiple conduse cu o curiozitate în creștere de nepotul lui Babis, care se hotărăște să-i scrie biografia.

Un rol crucial pentru echilibrul cărții îl are Leo Negotei, autorul unor vorbe de duh și al unor butade răspîndite cu iuțeală în Bucureștiul anilor '80, personaj în care mulți l-au recunoscut pe criticul Paul Georgescu. Tînăr din grupul universitar de orientare comunistă si coleg pe atunci de facultate cu Babis, Leo Negotei se afla de partea cealaltă a baricadei și era învăpăiat de o idee ce părea la fel de nobilă. Negotei este un intelectual marxist de ținută europeană cum puțini au fost la noi si, în orice caz, diferit de oportuniștii purtători de carnete roșii din jur. Izolarea lui sfidătoare, plasticitatea limbajului său, acreala cu care privește acum socialismul real care s-a ivit și din

visele lui adolescentine, dar şi încrîncenarea pe care o pune încă în afirmarea justeţei ideilor comuniste conferă o anumită stranie măreţie personajului acesta dotat cu o inteligenţă scăpărătoare şi cu infirmităţi ridicole.

Interesul romanului (după *Galeria cu viţă sălbatică,* cea mai izbutită carte semnată de Constantin Ţoiu) derivă chiar din cumpănirea infinitezimală de către autor a afirmaţiilor, a atributelor şi a evaluărilor care privesc ideologiile, figurile reprezentative şi faptele grupărilor extremiste din care fac parte aceşti doi eroi, eroi ce nu ţin cont de tipologia canonică (legionarul - fiinţă patibulară ieşită din cavernele istoriei, comunistul - fiinţă luminoasă, însufleţită de spiritul dreptăţii sociale). La stingă şi la dreapta se află oameni şi oamenii - ar vrea să spună prozatorul - nu sînt pe lume spre a ilustra doctrine şi tipologii ideologice. Contează pînă la urmă - în viaţă, ca şi în literatură - raporturile umane, care au cu totul alte resorturi şi determinări.

Babis Vătăşescu contrazice nu numai fizic, ci şi moral portretul-robot al legionarului terorist (pe care l-a impus mentalului nostru, vreme de patrii decenii, filmul românesc). I s-ar putea imputa cărţii că, poate tot din raţiuni de dozaj (şi tot ideologic), personajul principal este împins, în spiritul unei etici literare care funcţionează prin compensare, în mit. Este prea de tot vizibilă în cazul lui îngrămădirea de însuşiri alese şi prea uşor decelabil procesul de angelizare. Cu figura lui serafică, Babis pare un Crist rătăcit printre tîlhari şi care va fi ucis împreună cu ei. Dovedindu-şi generozitatea şi nobleţea, el salvează viaţa iubitei adversarului politic, „vinovată" de a fi evreică. Ca o altă Mărie, Mita, iubita lui, îl va însoţi pe drumul calvarului impus de camarazii care nu-i tolerau independenţa, oblojindu-i rănile de pe picioare, ştergîndu-i sudoarea şi sîngele cu pletele şi veghindu-i somnul.

Definitorie pentru scriitor se dovedeşte şi în această carte a fi nevoia de legendă, legenda care fixează figura unei personaj în memoria colectivă. Şi nu numai a unui personaj, ci si a unei epoci şi a unui oraş. Epoca e mai ales cea interbelică, iar oraşul e invariabil Bucurestiul, preschimbat într-un spaţiu fermecător de imaginaţia şi talentul acestui prozator cu vocaţia magnificării.

Capacitatea lui evocativă şi stăruinţa pe care o arată în a crea şi impune legende fac din acest „însoţitor" de epoci şi destine cronicarul nostru ideal. Sau, în orice caz, unul diferit de ceilalţi - numeroşi, din păcate - cronicari români, care ne-au teşit istoria şi au adus-o la orizontul, adesea modest, al culturii si **înţelegerii lor.**

Cronicile marii istorii

întrucît pe lume există paradigme politice repetabile şi un registru redus de acţiuni si de reacţii posibile, literatura cu tematică istorică îl invită, cum se ştie, pe cititor să facă analogii şi să actualizeze, indiferent de incompatibilitatea de subiect sau de intenţia autorilor. Romanul istoric este *in potentia* un roman politic care îşi aşteaptă interpretul. Istoria poate fi - în absenţa călătoriilor şi în regimul prohibiţiilor de tot felul - un spaţiu al evadării. Si, oricum am lua-o, literatura de acest fel va include o replică şi va părea consecinţa unei reacţii la prezentul politic, încît ne vine greu să alegem cîteva proze care, reconstituind o epocă revolută, să satisfacă prioritar setea de informare şi de cunoaştere a cititorului ori dorinţa lui de a respira atmosfera altor vremuri. O vom face mizînd pe criteriul talentului scriitoricesc şi, dacă acesta nu e îndeajuns de convingător, pe criteriul profesionismului.

Romanele istorice româneşti au fost redactate fie în maniera romantic-avîntată a lui Walter Scott ori Dumas (transmiţînd un mesaj patriotic şi satisfăcînd vocaţia peripeţiei şi a aventurii), fie în felul misterios-simbolic al lui Sadoveanu din *Creanga de aur* (transmiţînd scenarii, mesaje iniţiatice şi sensuri filozofice), fie în spiritul realist-arheologic al cărţilor lui Lion Feuchtwanger şi Thomas Mann (oferind adesea argumente preceptelor biblice care vorbesc despre deşertăciunea faptelor omeneşti - *vanitos vanitatum*-, despre vînarea de vînt şi despre soarele sub care nu se iveşte niciodată nimic nou).

După un volum de nuvele cu un titlu inspirat şi cu numeroase reuşite stilistice *(Despre purpură,* 1974), Eugen Uricaru publică, în 1977, *Rug si flacără,* un roman care are ca punct de plecare biografia paşoptistului ardelean Alexandru Bujor (numit în carte Alexandru Bota), voluntar garibaldist şi membru al unei societăţi secrete radicale de sorginte masonică (Roşa Rosarum). Cu gîndul la eliberarea Transilvaniei şi la unire, acceptă o misiune secretă ale cărei amănunte dubioase nu le cunoaşte. Va fi folosit spre a dirija pe o pistă falsă atenţia autorităţilor aflate în căutarea asasinului primului-ministru Barbu Catargiu. Descoperind cu uimire că i s-a încredinţat rolul de pion de sacrificiu, Bota se va retrage decepţionat la Cluj.

Cu vocaţie şi temperament fierbinte de revoluţionar, fostul garibaldist se va lăsa reactivat, după o vreme, de aceeaşi organizaţie ocultă internaţională care îi dă noi misiuni. Se lămureşte curînd că, în pofida principiilor ei generoase, aceasta este controiată si manipuiată discret de poliţia austriacă, interesată să împiedice înfrîngereu Turciei si să întîr/.ie momentul intrării

României în rîndul țărilor independente. Socotind că, oricare ar fi riscul, trebuie să-şi slujească întîi de toate neamul urgisit, Bota va încălca dispozițiile stricte ale masoneriei (care nu cunoştea situația reală şi aspirațiile legitime ale poporului român). Pentru că îşi previne conaționalii despre primejdia unui transport clandestin de material militar, va fi condamnat la moarte de tribunalul secret al organizației.

Prin mijlocirea unui personaj emblematic aflat în fața unei opțiuni decisive si cu consecințe grave, romanul ia în dezbatere o problemă capitală pentru istoria noastră: aproape fiecare generație de conducători români a fost pusă, cel puțin o dată, în fața aceleiaşi alternative. Dar, în acelaşi timp, personajul e emblematic şi din perspectiva „micii istorii", întrucît care român de rînd nu s-a simțit, cel puțin o dată, printre străini ori sub străini, subapreciat, înşelat, disprețuit, vîndut, exclus de la deciziile care-i privesc destinul.

La început, capabil, ca orice veritabil revoluționar fanatic, de jertfă în numele unui ideal în care crede fără rezerve, Alexandru Bota îşi va pierde treptat naivitatea si buna-credință. Vălurile Mayei se ridică unul cîte unul şi, dintr-un dez-iluzionat, eroul se transformă într-un căutător al adevărului, al realității de dincolo de realitate şi al propriei identități. Bota va afla că secretul teribil al misiunii sale la Galați e o iluzie, că poliția română îl protejează, nu îl urmăreşte, că autoritatea habsburgică îi tolerează pe revoluționari, devenind îngerul lor păzitor spre a-i putea folosi la timpul potrivit, că o iluzie e însăşi puterea masoneriei internaționale, cîtă vreme marile imperii, infiltrînd-o, se folosesc de ea. Că o iluzie este însuşi idealul internaționalist al frăției întru libertate si că istoria e o farsă în care singurul lucru sigur e impostura dovezilor ei sau, altfel spus, este locul unde sfîrşesc utopiile şi mor tragic idealiştii.

Destinul eroului e o smulgere lentă din lanțul utopiei, un fel de ritual al inițierilor succesive în cunoaştere (omolog celui din confreria la care a aderat), în care iluminarea - treaptă ultimă a revelației absolute - va coincide cu completa dezutopizare şi cu moartea.

O altă carte semnată de Eugen Uricaru - ***Astepttndu-i pe învingători*** (1981) - descrie, cu o remarcabilă precizie a detaliului reconstitutiv, tribulațiile societății româneşti din vremea teribilei ocupații germane a Bucurestiului şi din primii ani de după actul Marii Uniri. Evocată cu mijloacele lui l.M. Sadoveanu şi ale lui Cezar Petrescu, epoca aleasă e mai curînd un simplu fundal pentru desfăşurări romaneşti si scene cu personaje

diverse din lumea politicii şi a artei. Este un roman istoric în măsura în care reînvie o perioadă dramatică, nu îndeajuns de bine cunoscută sau eludată din considerente ce țin de complexul românesc al respectabilității.

Ingenioasă este, în altă proză cu subiect istoric *(1784. Vreme în schimbare,* 1984), alegerea vocii narative: autorul îl pune pe Iuda să vorbească şi să-şi amintească. Gornicul Măties, instrument al trădării şi diversiunii, după zece ani de la zdrobirea (la care contribuise şi el) a răscoalei lui Horea, Cloşca şi Crişan, reconstituie momentele ei, mărturisindu-şi greşeala şi josnicia. El este Nuț Măties din Trifeşti, văr al lui Horea, leit la chip cu el şi care, profitînd de această asemănare, i se va substitui eroului şi va reuşi să dea un curs irațional şi tragic evenimentelor. Inițiat sau poate doar sugestionat de masonul Anton Melzer, el este „iacobinul" răscoalei, deturnînd-o de la obiectivele pînă la un punct rezonabile şi chiar acceptate tacit de împărat, în loc să-i facă să respecte „porunca" împăratului (care le dădea anumite drepturi din dorința de a limita puterea nobilimii ungureşti), gornicul aşază în față iobagilor fantasma libertății absolute, îndemnîndu-i la nimicirea nemeşilor, fără să țină seama de consecințe.

într-o convorbire decisivă pentru înțelegerea mesajului cărții, îi va reproşa lui Horea miza modestă a răscoalei şi lipsa de sens şi bărbăție a jumătăților de măsură. Răspunsul ponderat al conducătorului îi arată cîte pericole şi nădejdi deşarte implică „făgăduiala libertății" şi cum va trezi violența iobagilor instinctul de apărare nu numai al nemeşilor maghiari, ci şi al imperialilor. Manevrat de Anton Melzer cu idealul izbăvirii şi cu cel al slobozeniei, Nuț Măties va deveni fără voie instrumentul politicii provocatoare a nemeşilor, dînd argumente sîngeroasei represiuni. Şi, pînă la urmă, în schimbul eliberării de iobăgie şi a 30 de galbeni, va apuca drumul trădării şi îi va vinde pe Horia şi pe Cloşca autorităților.

în esența lor, evenimentele istorice sînt respectate, chiar dacă „interpretarea personală" si puterea ficțiunii le transformă în tot atîtea prilejuri de deliberare pe teme politice, dintre care una nu e deloc banală: riscurile libertății. Pe cît de adîncă analiza arier-planului fiecărui gest politic şi a semnificației lui implicite, pe atît de viguroase si subtile creația de personaje şi descrierile de mulțimi în mişcare. Această Evanghelie după Iuda are putere evocatoare şi oferă, prin unghiul ales, un teren al deliberărilor ideologice şi al meditației asupra ideii de sacrificiu şi de libertate.

Cu mari, prea mari ambiții, publicistul **Paul Anghel,** ciutor de reportaje şi de mici proze păşuniste, se încumetă să alcătuiască o frescă a României ultimei jumătăți de secol XIX, cu personaje fictive, clar şi cu acele

personalităţi istorice care au înfăptuit Unirea şi au izbutit cîştigarea independenţei (Alecsandri, Cuza, Ghica, Brătianu, Rosetti, Kogălniceanu). Ciclul *Zăpezile* ***de acum un*** *veac (Scrisoare de la Rahova,* 1977; *Te Deuni la Griviţa,* 1978; *Noaptea otomană,* 1979; *Fluviile,* 1980; *Ieşirea din iarnă,* 1981; *Noroaiele,* 1982; *Zăpezile,* 1984; *Cutremurul,* 1986; *întoarcerea morţilor,* 1987; *Ieşirea la mare,* 1988) are la centru războiul de independenţă, de la izbucnirea căruia se împlinea, în 1977, un veac. Era vremea Cîntării României şi a comenzilor literare care vizau realizarea (împlinirea) visului ceauşist al „epopeii naţionale".

Publicînd *Scrisoare de la Rahova,* Paul Anghel şi-a îndeplinit misiunea de ziarist talentat, atent la comandamentele regimului, dar a descoperit că dăduse peste cîteva tehnici narative uşor de folosit şi cu bune rezultate, că a schiţat destine care ar merita duse pînă la capăt şi că epoca despre care vorbeşte e plină de miez literar. Romanele care s-au ivit alternează - în maniera lui Tolstoi, dar fără simţul grandorii - scenele de luptă (descrise însă la Paul Anghel convenţional şi în spirit popular eroic), cu numeroase şi diverse secvenţe de la cartierul general din spatele frontului ori din viaţa Bucureştiului acelor ani. Relatarea e alertă, observaţiile morale succinte, psihologiile - superficiale şi previzibile. Cartea, în ansamblu, rezistă prin mobilitatea schimbărilor de unghi, iar, în lectură, interesul ei a avut drept sursă, în anii '80, personalitatea regelui Carol I, figură istorică încă necunoscută cititorului mediu, educat în comunism să urască dinastia de Hohenzolern.

Cărţilor apărute în acei ani le-a crescut cota datorită revelaţiei pe care o aveau cititorii hrăniţi cu clişeele istoriei partinice descoperind ipostazele neştiute ale unor personalităţi (precum Ion Antonescu în *Delirul/Iul* Marin Preda) sau ale unor grupări politice demonizate (precum legionarii în *Căderea în lume* de Constantin Ţoiu).

O carte de succes *(Căderea Constantinopolului,* voi. I, 1976) publică Vintilă Corbul, care e şi autorul istoriei unei familii *(Moarte şi portocale la Pal'ermo. Dinastia Sunderland-Beauclair,* 1967).

Unul dintre cele mai interesante romane istorice scrise în ultimele două decenii de comunism este *Prinţul Ghica* de **Dana Dumitfiu** Talentul evocator şi intuiţia psihologică sînt izbitoare la această interpretă lucidă a fenomenului literar românesc din anii '70 si '80.

Dana Dumitriu a avut inspirația să aleagă drept erou al cărții o personalitate complexă, a cărei evoluție pe marea scenă politică a țării a coincis ca timp cu cea mai mare parte a propriei vieți, viață pe cursul căreia s-au ivit momente cruciale ale istoriei noastre naționale. A fost o epocă spectaculoasă şi fertilă, care nu a scăpat ochiului sensibil la pictural al prozatorului G. Călinescu, cel din *Istoria literaturii române de la origini*... Dana Dumitriu s-a străduit să o reconstituie cu acribie în toată diversitatea ei coloristică.

Si mai interesanți sînt oamenii excepționali ai acelor vremuri de pe care autoarea izbuteşte să desprindă zgura seculară a clişeelor de manual. Printre ei, martor dar mai cu seamă protagonist, prințul Ghica face figură de veritabil ctitor al politicii româneşti. El are o traiectorie simbolică şi reprezentativă pentru o întreagă generație de întemeietori: de la radicalismul tinereții paşoptiste la ținuta morală echilibrată de mai tîrziu, care impune în politica țării luciditatea, toleranța, ordinea şi mai ales stabilitatea principiilor. *Ordo ex chao,* cum sună un principiu masonic.

Sociografii cu sensuri simbolice şi sugestii mitice

Comentatorii operei lui **Sorin Titel** au făcut din volumul ***Tara îndepărtată*** (1974) o piatră de hotar, în tentativa autorului de a alcătui, cu mijloacele narațiunii moderne, un univers al lui, compus din fragmentele salvate de memorie ale vechii lumi bănățene, volumul acesta face apel la cîteva noi procedee epice - învățate, de astă dată, de la Joyce (întrucît venise vremea contactului cu *Ulysses).* O dată cu acest volum, începe, într-adevăr, să se întrezărească miza demersului său artistic întemeiat pe o sinteză aproape imposibilă: a pune o lume încă arhaică într-o haină epică ultramodernă.

Este bizar să fii în situația să deduci atmosfera - ce începe să se tulbure - a satelor încă patriarhale din Banatul de după cel de-al doilea război mondial din încrucişarea de timpuri şi de moduri narative, din numărul mare de scene şi de situații din trecut şi din prezent, de instantanee puse de-a valma la un loc, de istorioare povestite de diferite voci în acelaşi timp. în vacarmul vocilor ce îşi schimbă cu mare iuțeală partiturile se distinge totuşi, ca şi în primele proze, aceea a unui „băiețaş" slăbuț (numit aici Andrei). Rememorînd aleatoriu, el anulează succesiunea temporală. Intîmplările, vorbele sînt resuscitate, actualizate şi simultaneizate; timpul enunțării tinde să se confunde cu timpul enunțului.

Numai că spiritul selectiv şi ierarhizant al cititorului nu poate fi amăgit de această ofertă „în vrac". Bruiajul vocilor concurente şi caracterul apăsat polifonic al romanului nu ne pot opri să degustăm separat poveştile celor mai încîntătoare voci: aceea a şugubățului moş Poldi şi aceea a fabuloasei babe Eva Nada, povestiloarea care împinge în fabulos relatarea realistă, cu naturalețea cu care o face si Mârquez. Fascinantă autoare de murături, Eva Nada e bucătăreasa analfabetă a familiei lui Andrei. O norocoasă intuiție de prozator, căci, să nu ne prefacem că am uitat, bucătăria (unde este şi focul) c unul din marile centre narative ale lumii.

Pasărea si umbra (1977) reia atmosfera si modalitatea narativă ale romanului publicat cu trei ani înainte *(Tara îndepărtată),* uzînd, poate, de fisele şi materialul epic nefolosit. Mai prezente par a fi acum: conştiinţa caracterului convenţional al literaturii, demonstrativitatea ludică şi demiurgia ca rol comic burlesc, interpretat în faţa cititorului uşor amuzat. Substanţa vieţii nu numai că nu dispare în jocul, deja previzibil, al schimbării competenţelor narative, dar se poate spune că ochiul prozatorului a devenit mai pătrunzător, iar cercetarea realului mai atentă la înţelesul profund al faptelor banale, al destinelor omeneşti obişnuite (cum s-a spus, Cehov rămîne, în ceea ce priveşte substanţa umană, modelul absolut al autorului). Titel ştie acum să descopere într-o istorisire ce se stinge detaliul apt de a primi o nouă dezvoltare narativă, să intuiască nucleele epice demne de o altă, nouă poveste.

Accentuînd senzaţia de densitate şi diversitate a vieţii, despletirea continuă de fire narative nu conduce la disonanţă şi risipă, întrucît există un singur personaj-releu (acelaşi Andrei) care recepteazăşi răspîndeşte toate aceste poveşti cu miez si mai există însuşi autorul ce iese în faţă dintre rînduri (cu un zîmbet sceptic pe buze) prin cîteva intervenţii de un umor fin, făcute pe un ton adecvat. Două mari biografii rememorate intermitent de cîteva personaje fac osatura romanului: aceea a unui ţăran care boleşte şi moare şi aceea a medicului din sat care îi veghează îndelung agonia.

Cel mai interesant lucru din carte este glisarea lină în fantastic şi insolit a reiatării realiste. Practic, fantasticul, oniricul fac parte din *existent,* iar numărul si aşa mare de voci narative (care tulbură halucinatoriu, ca la Faulkner, observaţia) este sporit de vocile morţilor care se amestecă firesc printre vii. E un fel de a spune că moartea aparţine vieţii. Tendinţa de simultaneizare a trecutului şi prezentului este astfel împinsă pînă foarte departe, iar efectul ei este naşterea unui nou timp epic şi a unei specii de lirism derivat din sentimentul deşertăciunii.

Nostalgia este sentimentul cu care ne învăluie şi romanul ***Clipa cea repede*** (1979), carte care, împreună cu altele cîteva publicate în anii '70 de Sorin Titel, e dedicată lumii vechi ce s-a stins sub ochii noştri şi care a avut personalitatea si valorile ei distincte. Si în privinţa prozei retro (ilustrată peste un deceniu de Gabriela Adameşteanu ori de Bedros Horasangian), el se dovedeşte a fi un precursor. Lumea agonică din *Clipa ceti repede* adaugă o coordonată temporală spaţiului bănăţean ce poartă amprenta lui Sorin Titel spre a alcătui un univers epic inconfundabil (printre puţinele iniţiative de inspiraţie **faulkneriană** duse la capăt la noi). Ca şi în celelalte romane aflate sub semnul ancestral al „povestii", din fiecare istorisire se desprinde o alta

care se grăbeşte să exploateze un sîmbure epic abia vizibil, deschizînd o nouă galerie. Chiar şi simpla semnalare de către un povestitor a unui personaj îl poate transforma pe acesta în naratorul unei povesti de demult.

Acuitatea observaţiei realiste nu diminuează, deşi spunerea propriu-zisă a povestii si alergarea o dată cu ea, prin decenii şi locuri diferite, printre umbre vorbitoare de morţi si printre vii, ar fi putut consuma întreaga energie a scriitorului, în carte, aflaţi sub magia poveştii, vorbitorii nu se mai opresc în faţa hotarului dintre real şi imaginar şi parcă au uitat cu totul cronologia. Alunecarea lor firească din realitatea curentă în fabulos este şi aici încîntătoare.

Timpul şi spaţiul se redimensionează continuu în înlănţuirea nestăvilită de episoade epice. Ele sînt atrase şi întrucîtva orientate de personalitatea a două figuri ale locului (enigmatica Domnişoară învăţătoare Ana, într-o bună parte a romanului, şi un Domn Director aflat în pragul morţii), precum şi de prezenţa unui loc cu un magnetism special: ispititoarea casă La *împăratul Traian,* un fel de club al bărbaţilor plictisiţi de monotonia vieţii, însă numeroasele fire epice se amestecă şi se întretaie în aşa măsură încît cititorul, obosit să mai urmărească desfăşurarea lor, se lasă încîntat de poezia acestei lumi cuminţi şi profunde, lumea „asta" care - cum zice cineva - „piere de parcă n-ar fi fost".

Nu ştim cum ar fi putut evolua proza lui Titel după ***Femeie, iată fiul tău!*** (1983). Romanul acesta dă mărturie asupra remarcabilei ştiinţe epice pe care ajunsese s-o stăpînească scriitorul. El face uz de întreg capitalul stilistic cumulat în timp printr-un excepţional efort de sincronizare: alunecarea firească din real în fantastic şi înapoi, subminarea cronologiei si a ordinei logice a episoadelor, lărgirea sferei verosimilului cu asimilarea îndrăzneaţă a visului si fabulosului, înmulţirea faulkneriană a vocilor mărturisitoare, intervenţia auctorială ludic-ironică sau relativizantă, glosînd fără stridenţă asupra soluţiilor narative posibile oferite ad-hoc cititorului-spectator, invitat astfel să intre în jocul convenţiei ca partener activ.

Substanţa umană a rămas şi ea aceeaşi: biografiile oamenilor mărunţi cu suflet curat si mare, acei purtători ai greului lumii acesteia, universul bănăţean al tîrgurilor pitoreşti în care totul urmează încă un scenariu ancestral, psihologia complexă a familiei ţărăneşti numeroase şi vitale, care are doar în aparenţă o existenţă obscură, însăşi atitudinea faţă de această lume ignorată sau chiar dispreţuită de acele „spirite alese" ironizate pe vremuri de Nietzsche, faţă de omul ca fiinţă concretă supusă umilinţei şi durerii nu s-a schimbat, deşi a căpătat, în cele cîteva pasaje eseistice din carte, un accent polemic (polemica închipuită cu marxistul Şart re, filozoful care nu vede decît

o umanitate abstractă, preocupat doar de istoria speciei). Sorin Titel se află de partea lui Socrate, care s-a opus din toate puterile acestei neglijări orgolioase a omenescului. Si, evident, de partea literaturii, care cu astfel de disprețuite lucruri familiare (mîncatul, locuitul, îmbrăcatul, relațiile sociale) se ocupă.

Ceva important s-a petrecut totuşi în ultima carte antumă a scriitorului. Proza aceasta a vieții obişnuite şi a unei umanități cu o temperatură medie (şi care nu e popuiată de personaje teribile, dizarmonice, impresionante în sine prin tragismul sau demonismul lor) este infuzată de idei şi reordonată de mituri coagulante şi de simetrii simbolice. Dacă termenul nu ar fi compromis, susține Eugen Simion, s-ar putea vorbi de „un roman cu teză gîndit si scris în lumina unei mari idei", o idee care cînd se efasează, cînd se fortifică, după felul cum evoluează „puzderia de istorii laterale".

Două biografii tragic-simetrice, reconstituite cu dificultate de cititor din amintirile învălmăşite ale unor bătrîne, izbutesc să impună, peste mulțimea de metafore şi simboluri emanate de episoadele epice secundare, ideea devotamentului absolut şi a măreției - în ordinea vieții - a Femeii, ființă sacră în care se întrevăd îngemănate Eva (care zămisleşte „viață") şi Măria (care plînge stingerea ei). Personajele principale (cele despre care se vorbeşte şi care apar în confesiunile celor două mame, o țărancă şi o învățătoare) se numesc la fel, Marcu, şi amîndoi mor mult prea devreme (nelumiți), unul pe frontul galițian, celălalt (nepotul primului) într-un accident la Paris (unde era pictor), mulți ani mai tîrziu.

Cartea mizează pe confuzia timpilor şi a personajelor. Principalele povestitoare (mamele), deşi de condiție diferită, aproape se identifică prin destinul îndurerat, singurătate si limbaj. Ca un alt losif, primul Marcu (cel de-al patrulea copil şi cel mai drag al Sofiei) va fi urît de frații săi de sînge (toți cu nume biblice), dar iubit de fratele de suflet, ofițerul sîrb Ivo Filipovici, cu care seamănă izbitor, ca jumătățile de acelaşi sex ale unui androgin *sui-generis.* Pictorul Marcu îşi găseşte perechea sau, mai bine zis, îşi regăseşte jumătatea primordială la Deauville, în persoana unui hippyot cu înfățişarea lui. Morțile celor doi Marcu sînt înțelese ca ispăşire pentru atingerea, nepermisă de Fatum, a perfecțiunii absolute.'

Emoționantă cu adevărat în carte nu e seria, cam prea bogată, de coincidențe şi de identificări, ci figura mamei tăcute si atotiertătoare, simbol al eternității, cea care rămîne să-si plîngă durerea şi să urce bolovanul sisific al umanității.

Romanul e caracterizat printr-o scriitură discretă şi printr-o mare finețe în dozarea aluziilor şi a simbolisticii enigmatice. Şi mai interesant e faptul că intuiția resorturilor faptelor omeneşti (dovedită şi în alte romane) şi puterea

observaţiei nu slăbesc. Dimpotrivă, preocupat de simetrii si de jocul coincidenţelor semnificative, prozatorul ajunge mai repede la amănuntul decisiv al unei scene, cum se întîmplă cînd reţii esenţialul cu coada ochiului. Romanele lui Titel sînt, cum spuneam, înnobilate de nostalgia pentru frumuseţea şi complexitatea morală a lumii ţărăneşti apuse. Ele au izbutit performanţa ca, prin atmosferă, credinţe, mentalităţi specifice, elemente de cadru social şi prin cele cîteva personaje puternice, dar ferite de emfază, să impună în literatura română o lume a lui.

In primele *Epistole* ale lui **Mircea Ciobanu.** reflecţia decurgea de la sine şi oarecum concluziv, din rememorarea unor întîmplări, din evocarea unor experienţe ce ne apăreau ca fiind ale autorului, de unde aerul de mărturisire îngîndurată, de meditaţie pascaliană pe care îl avea pe atunci textul. Seducţia unei asemenea scrieri consta, desigur, în bătaia interpretării, adică în aptitudinea autorului de a deriva noi supoziţii şi alte concluzii din cele care se iviseră direct din marginea şi sub presiunea evocărilor, dar şi în siguranţa şi vigoarea însăşi a acestora din urmă.

Mai apoi, din clipa în care (în a IV-a *epistolă,* poate), tot căutîndu-şi puncte de sprijin imaginativ, a dat peste poarta îmbietoare a lui „să presupunem că", Mircea Ciobanu s-a decis să plăsmuiască el însuşi întîmplări semnificative, să lanseze supoziţii vizuale, să proiecteze situaţii, cedînd, pe încetul, determinărilor invenţiei. Simultan, a fost moderată viteza cu care altădată ajungea gînditorul la sinteză. Se subţiază comentariul si dispare distanţa contemplativă faţă de obiect. Exemplificările iau tot mai des aspectul unei poveşti în sine, devin desfăşurări narative cvasiautonome care anunţă venirea pe lume a *Istoriilor,* roman de o complexitate şi de o bogăţie simbolică unice în literatura română.

în *Istorii,* romanul în cinci volume despre care critica a afirmat că e frescă socială, proză psihologică, cronică de familie, *Bildungsroman,* dezbatere morală cu eroi-idei, Mircea Ciobanu izbuteşte să atingă acel echilibru - pe care numai marile creaţii îl vădesc - între epic şi simbolic, între individual şi universal. Volumele pot fi citite şi separat, dar e evident că există o reţea de vase comunicante şi un sistem complicat de ecouri ce se întorc dinspre final spre paginile de început, în primele trei cărţi, domină epica de caractere şi de raporturi sociale şi iese în lumină detaliul din zona biologicului şi carnalului. Ultimele două „istorii"' capătă o turnură deliberativ-morală. recurgînd - ca şi poemele lui Mircea Ciobanu - la simboluri thanatice şi la metonimiile trecerii si ale degradării.

Dacă în primul volum în centrul acestei vaste contrucţii epice se află mai cu seamă inginerul Palada, şeful de şantier („Marele" Palada - Constructorul) care, prin senzaţia de forţă pe care o degajă, captează într-o măsură decisivă atenţia cititorului, în volumele următoare, pe măsură ce sporesc „istoriile", se ramifică si acţiunile care aduc în prim-plan alte şi alte personaje memorabile (Logofeteasa, lancu şi Sisa Dudescu, Măria, Chiva, Sache, Bulfa, Măria Dine, Miron Roşescu, Leon Pascal etc.), portretizate în linii sigure şi în spiritul marii proze realiste tradiţionale. Eroii sînt puşi în legătură cu mediul care le motivează mentalitatea (Bucureştiul micilor meseriaşi şi negustori) si cu momentele cardinale ale vieţii (naşterea, botezul, nunta, moartea), ale căror ritualitate şi repetitivitate le conferă acestora un comportament stabil şi previzibil. Dar şi cu istoria şi evenimentele ei teribile, în stare să le zdruncine orice stabilitate.

Nu e greu să remarci în carte că, deşi construite riguros, toate aceste personaje verosimile şi întîmplările vieţii lor par a fi privite de foarte departe, în maniera lui Tacit (alt autor de *Istorii)* şi a istoricilor imperiali, şi cu o înţelegere înaltă a viermuielii omeneşti. Cu eleganţă stilistică, autorul îşi asumă ironic cînd rolul istoricului ce scrie după un veac de la evenimente, perfect informat asupra desfăşurării lor, cînd pe acela de prozator ce se joacă izvodind personaje şi fapte şi oprind după voie fluxul naraţiunii spre a ne avertiza că sîntem în plină convenţie literară şi că pînă şi credinţa în puterea artei e deşertăciune.

Altădată straniu, spaţiul prozei lui Mircea Ciobanu a devenit subliniat romanesc, căci adună *topoi,* împrejurări tipice speciei, se populează cu vicii, defecte anatomice, sentimente, profesiuni, gesturi, temperamente, tipuri fără excepţie de neuitat prin nu ştiu ce graţie detaşată a desenului. S-a supus însă cu adevărat scriitorul canoanelor speciei, a răspuns el, în fine, unei chemări mereu amînate a creaţiei, cum s-au grăbit să creadă cei mai mulţi interpreţi ai cărţii?

Se află în text numeroase sintagme introductive şi destule fraze de răscruce (ignorate de cititorul avid de viaţă, de retrăire, de senzaţional) care nu pierd prilejul să sublinieze -poziţia de neparticipare afectivă, de detaşare aristocratică a naratorului. Străbatem pagini de un rafinament demn de orice mare literatură, cu sentimentul că *toate faptele sînt inventate pentru a sluji.*

Prin raţionamente, din aproape în aproape, se configurează, în chip strălucit, personaje, evenimente, viaţă. Numeroase scene ies prin deducţie şi putere reconstitutivă, din cîtcva date minime si din reverberaţia imaginativă a unor noţiuni caracterologice (înţelepciunea, puterea, frica etc.), căci Mircea Ciobanu dă impresia a se alia în stăpînirea regulilor vieţii. Faptele înseşi

decurg ca şi cum nimic nu ar fi nou, ca şi cum totul ar fi fost prevăzut, iar povestitorul pare a nu face altceva decît să intre într-un cadru dat pentru a-l umple cu detalii cunoscute de mult.

Aproape fiecare din personaje este adaosul persuasiv al unei idei, iar confruntarea dintre ele devine prilej de meditație parabolică si dezbatere morală. Nu ambiția portretizării, cît mai ales aceea a relevării conexiunilor, a relațiilor umane pare a-l anima pe autor, încît prevalează comentariul şi nu raportarea directă, înlocuită, oricum, de reconstituirea deductivă de situații si stări. Supoziția este instrumentul unei asemenea gîndiri artistice.

Cînd scriitorul va propune un personaj, îi va inventaria valențele libere, le va selecționa pe acelea care i-ar fi necesare pentru ca relația (confruntarea) ce s-ar naşte să provoace, într-un plan înalt, o tensiune semnificativă, în funcție de aceasta, aproape numai în funcție de aceasta, va inventa un personaj şi va crea o situație. Ca urmare a unui asemenea mod de concepere, în roman vibrează, din nenumăratele ei corzi, o rețea uriaşă de semnificații.

Cu cît ne apropiem de sfîrşit, cu atît devine mai desluşit faptul că această carte, urmărind treptata declasare a Marelui Palada, zeu atins de ispita umanizării, este o parabolă, o amplă parabolă despre puterea pămîntească, despre degradarea ei şi, pînă la urmă, despre deşertăciunea ei.

Nenumăratele pagini antologice ale acestei cărți te obligă să te întrebi ce complexe mai poate avea astăzi literatura română.

Transfigurări ale realului

Plăsmuirea de tărîmuri insolite

Apariția, în 1977, a primului volum *(Cartea de la Metopolis)* al unei tetralogii intitulate *Cartea Milionarului* a demonstrat că efortul ficțional al autorului povestirilor din *Iarna bărbaților* (1965) si din *Scrisori provinciale* [1976) avea bătaie lungă şi viza ceva mai mult decît impunerea în literatura noastră abia ieşită din realismul socialist a unei atmosfere stranii şi a unui univers particular bîntuit de duhurile fantasticului autohton. Era vorba de tentativa de plăsmuire a unei lumi, de configurare a unui teritoriu imaginar, dar validat estetic, cu geografia, geologia, demografia, cu istoria şi istoriile lui. Ca şi D.R. Popescu, **Ştefan** BănuleSGU a avut la îndemînă exemplul lui Faulkner, creatorul ținutului Yoknapatawpha, dar tonul egal al reiatării, aerul firesc cu care sînt descrise evenimente insolite si personaje imposibile trimit cu gîndul mai curînd la Swift şi la Gogol.

Cartea pare, la prima vedere, o parabolă şi la vremea apariției ei a fost citită şi printre rînduri (maladie a receptării curentă în comunism), ca o compunere aluzivă, care se foloseşte de oameni şi locuri dintr-un timp nepre-cizat şi un tărîm incert, în realitate, însă, sforțarea prozatorului e îndreptată exclusiv şi copleşitor spre omogenizarea lumii închipuite de el şi care e alcă-tuită din oraşele Metopolis şi Dicomesia (acesta din urmă aşezat vizavi de oraşul rival si nu departe de Insula Cailor), din localitățile vecine Mavrocordat si Cetatea de lînă, precum şi din satele Glava şi Ante Glava.

Prezente şi în *Cîntece de cîmpie* (1968), cîteva din personajele din *Iarna bărbaților* (precum Andrei Mortu din *Mistreții erau blînzi* si Constantin Pierdutul I-ul din *Dropia}* migrează în *Cartea de la Metopolis* împreună cu spiritualitatea lor arhaică, cu întîmplările lor de basm, cu vaga lor apartenență la un timp istoric si la un perimetru geografic. Oricît de precis

localizate ar părea lucrurile şi oricît de minuţioase descrierile unor fapte imposibile şi a unor personaje nemaivăzute, senzaţia unificatoare e aceea care derivă din continua fuziune a realului cu imaginarul.

Dacă în povestiri un ţinut real era preschimbat pe neştiute într-unul fabulos, aici unui ţinut himeric si atemporal i se dăruie - precum magicului Macondo - temeinicia realităţii palpabile. Cu minuţie swiftiană si seriozitate urmuziană, sînt descrise obiceiurile vechi şi ciudate ale locului. Unele (cum ar fi cele legate de Bobotează şi de recuperarea crucii) sînt practicate întrucîtva altfel decît astăzi. Amestecul de cruzime şi generozitate le divulgă barbaria şi arhaicitatea. Mai cu seamă cei din Dicomesia se arată a fi ultimele exemplare ale unei umanităţi pierdute. Bătrînul hoţ Andrei Mortu este voievod peste *Palatul de papură* din mlaştinile Insulei Cailor. El îi transferă puterea - o dată cu coroana împletită din spice de grîu şi din ramuri de salcie - copilului profet Constantin Pierdutul, un geniu al cifrelor care poartă pe umeri cuiburi de păsări si oblăduieşte herghelii de cai năzdrăvani. Un demiurg venit şi el din zorii umanităţii este Polider, omul care cunoaşte dinainte măsura vestimentară a tuturor concetăţenilor săi. Fiindcă ştie că „Dumnezeu a făcut lucrurile simple, dintr-o bucată si o dată pentru totdeauna", croieşte din proprie voinţă pantaloni şi caţaveici din dimie pentru toţi şi le distribuie la domiciliu, fără să coboare, din goana cailor.

Pe partea cealaltă a fluviului, la Metopolis, domneşte printre cetăţeni obsesia descendenţei bizantine imperiale. Numai că oraşul care e un surogat de Bizanţ se află în plin proces de pervertire. Fiecare personaj reprezintă contrafacerea sau imitaţia degradată a unui erou veritabil, fiecare nouă întîmplare anunţă sfîrşitul iminent al vremurilor patriarhale şi destrămarea vrăjii indefinisabile a unei posibile vîrste de aur. Vase, monede romane şi bizantine, obiecte antice pentru care odinioară era faimos Metopolisul, au fost topite, din raţiuni comerciale, în aurăria Fibulei Serafis, copia degradată a altei Fibula, care se ocupa de numismatică şi arheologie şi învăţase altădată la Roma „să preţuiască valoarea unică, inestimabilă şi inatacabilă a unor astfel de piese antice".

Pe încetul, prin excavări succesive s-a ivit un Metopolis al subteranelor care îl copiază ironic pe cel de deasupra, depopulat, intrat în disoluţie o data cu amurgul universului lui: spiritul tradiţional. „Povestea" acestei alunecări treptate este spusă de bătrinul general Marosin confidentului său numit Milionarul şi devenit astfel cronicarul scufundării unei lumi pictate în tonalitate crepusculară (ca si lumile lui Mateiu Caragialc si Lampedusa). Exponent şi

el al vechii lumi, generalul Marosin priveşte cu melancolie naşterea, în jur, a unei lumi rapace şi visează, împreună cu Milionarul, la salvarea oraşului ameninţat de surpare.

în faza în care a fost lăsat, romanul arată ca un bazar de ciudăţenii şi miracole printre care circulă - ca într-un alt Isarlîk - numeroase personaje pitoreşti. Printre ele se strecoară agenţii noului, ai capitalismului distrugător al lumii vechi: „generalul" Glad, venit din închisorile Marmaţiei cu o roată, spre a face apoi avere cu ajutorul marmurii roşii căutate cu frenezie sub temeliile oraşului, W.W. Bazacopol şi asociatul său, Emil Havaet Lascareanno, şi ei scotocitori perverşi ai pămîntului, sub acoperirea unei „societăţi arheologice interbalcanice", Iapa Roşie, fiică de bivolari, ajunsă, după pierderea fecioriei, cuţitaşă şi negustoreasă fără scrupule.

Astfel, străduindu-se să păstreze în relatare un soi de răceală swiftiană, autorul descoperea că scrisul său dedicat crepusculului unei lumi produce de la sine şi efecte lirice, în ansamblu, însă, se poate spune că Şt. Bănulescu se numără printre acei puţini, foarte puţini prozatori români care au izbutit să plăsmuiască o lume, contrazicînd astfel teza incapacităţii ficţionale a scriitorilor noştri.

Modernizarea naraţiunii si alunecarea în fantastic şi mitic prin ambiguizarea, relativizarea mesajului, ca o consecinţă a spaimei de claritate

Dumitru Radu PopeSCU se numără printre acei cîţiva prozatori postbelici care, depăşind graniţele realismului tradiţional, au împins foarte departe nivelul transfigurării materiei, dincolo chiar de ce izbutiseră în acest sens predecesorii lor interbelici. Cu toate acestea, ca şi cum ar mai fi fost timorat de rigorile *mimesis-ului* si conştient de riscurile pe care le implică lipsa de experienţă tehnică în depăşirea barierelor acestuia, D.R. Popescu publică la început, ca mulţi alţii, culegeri de proză scurtă cu elemente de realism critic viguros, în primele romane *(Zilele săptămînii,* 1959; *Vara oltenilor,* 1964), forţa observaţiei e atenuată întrucîtva de acel schematism tipologic şi situaţional pe care, fatalmente, realismul socialist îl implîntase adînc în gîndirea creatoare românească. O întreagă generaţie de prozatori s-a străduit să scape de reziduurile lui.

Ar li interesant, însă, să urmărim felul cum şi-a redimensionat autorul, treptat, viziunea. De la realismul sever, canalizat uneori spre un simbol, al nuvelelor de început, ci ajunge în zona irealităţii si fabulosului - ca să

spunem aşa - în chip firesc: întîi prin simpla exploatare - încă acceptabilă din punctul de vedere al realismului clasic - a stărilor de dezaxare, de părăsire a raționalității, de abandon logic, pe care le provoacă locuitorilor unui sat oltenesc războiul şi seceta prelungite exasperant, „întîmplările" din *Moroiul* şi *Ploaia albă* sînt proiecțiile halucinante, delirant apocaliptice ale unor explicabile stări de alienare şi de paroxism al aşteptării. Deocamdată, cu o astfel de percepție, realul era doar dilatat, nu şi sfărîmat.

Narațiunea va fi în curînd împinsă într-o direcție oarecum diferită, dar nu radical nouă: spre reîncarnarea unor scenarii din fondul mitic, folcloric sau pur şi simplu literar, spre ilustrarea unor tipuri codificate de conflicte. Teme mitologice cunoscute, arhetipuri literare venerabile, motive si simboluri din fondul patrimonial al creației universale vor putea fi descoperite, fără efort, atît în unele din nuvelele mai vechi, cît şi în romanele de după *F.* S-ar zice că aceşti *topoi,* aceste structuri formale şi tipuri de conflict sînt mai degrabă calchiate decît răstălmăcite, întrucît D.R. Popescu le înțelege ca pe factori catalitici şi necesari în limpezirea sensurilor şi, ca atare, le pune în situația de a fi reperate, recunoscute cu uşurință şi actualizate, în nuvela ***Dor,*** cititorul reuşeşte să identifice în tensiunea din cadrul unei familii țărăneşti, în atmosfera terifiantă şi în încleştarea de pasiuni vinovate (care ard pînă la capăt, adică pînă la crimă) datele fundamentale ale mitului tragic al *Electrei.* ***Duios Anastasia trecea*** reactualizează într-un chip prea lesne deductibil conflictul Antigona-Creon. Costaiche-Creon, reprezentînd legea inflexibilă într-un sat danubian de graniță, se opune nemilos învățătoarei Anastasia-Antigona, care vrea, riscîndu-şi viața, să respecte doar legea nescrisă a omeniei.

Desprins din ciclul *F,* romanul ***Cei doi din dreptul Tebei*** (1973) rescrie tragedia lui Romeo şi a Julietei, plasînd-o într-un mediu ardelenesc multietnic şi într-un timp dramatic: sfîrşitul războiului al doilea mondial, cînd conflictul dintre români si maghiari ia forme sîngeroase. Protejată de pădure şi de bătrînul înțelept Gălătioan, iubirea dintre românul Ilie si unguroaica Ilona aprinde ura fratelui acesteia, Tibi, care, simțindu-se dezonorat, vrea să se răzbune. Tibi şi Ilie vor muri împreună, legați de o salcie în timpul unui bombardament. Ca ei vor sfîrşi si cei doi preoți ai satului, unul ortodox si celălalt catolic. Aceştia sînt torturați şi răstigniți, pe rînd, de adolescenți maghiari si de adolescenți români, care, în funcție de evoluția frontului, acționează în acelaşi mod si cu aceeaşi cruzime irațională. Simetriile acestea excesive, concepute să aibă un efect liric, adîncesc poeticitatea în detrimentul tensiunii epice şi al stării de expectație.

Romanul poate fi interpretat şi prin alte scenarii patrimoniale: cel din *Cei şapte contra Tebei* de Eschil, unde cei doi tineri fraţi învrăjbiţi, Eteocle si Polinice, luptă între ei pînă la moarte, sau, şi mai simplu, cel al cuplului veterotestamentar Cain şi Abel, omniprezent, cum altfel, şi în textele cu substrat politic semnate de D.R. Popescu. Un capitol din *Iepurele şchiop* se va intitula chiar *Privirea lui Cain,* dar Cain te priveşte de peste tot din romanele ciclului *F,* ca şi din cele ulterioare.

Din pricina acestei tendinţe subliniate de a face din trecutul culturii un prezent convingător, de a împinge povestirea spre o simbolistică iute recognoscibilă, de a ţese întîmplări pe o canava verificată în timp, D.R. Popescu ar fi putut ajunge în situaţia narativă de nedorit de a oferi şi mai departe cititorului texte gata digerate sau descifrabile fără efort. Or, cititorul trebuie mai degrabă măgulit că are în faţă un cîmp de luptă, plin de atrape, de o mare complexitate, cu neputinţă de străbătut fără isteţime şi puţin noroc.

Spre a evita această postură, scriitorul şi-a constituit foarte repede, începînd cu *F* (unde justificarea e, însă, mai ales de ordin politic defensiv), un întreg inventar de tehnici de ambiguizare. Utilizarea lor a devenit o iniţiativă curentă şi mecanică la acest prozator intimidat de claritate, speriat de accesibilitate.

în *Cei doi din dreptul Ţebei,* D.R. Popescu mizează - cum a făcut-o în tot restul ciclului - pe polifonia narativă spre a induce senzaţia de complexitate şi a înmulţi hăţişurile romanului. Intervenţiile învălmăşite, grăbite şi haotice ale unui număr mare de indivizi care comentează divergent acelaşi eveniment tragic al satului îndepărtează indefinit momentul aflării adevărului. A unui adevăr care nu mai are, încet-încet, nici consistenţă, nici importanţă. Lumea nu e nici clară, nici logică, nici inteligibilă, iar dificultatea scriiturii - pare să creadă, de pe acum, autorul - este chiar metafora iraţionalităţii ei. Schimbarea rapidă - şi nu totdeauna funcţională - de registre stilistice şi de tonalităţi incongruente (grotescul, puritatea, cruzimea, poeticul), discontinuităţile narative, coincidenţele absurde contribuie, prin mişcarea lor diversivă, la trucarea, mascarea, camuflarea zonelor rărite de excesul de simetrie şi simbolistică.

Aşadar, una din sursele înnoirii prozei româneşti postbelice a fost chiar această spaimă de accesibilitatea deplină, de dezvăluirea prea lesnicioasă a sensurilor si simbolurilor. E o explicaţie de ordin estetic, dar nu şi singura. Poate că pînă şi apelul la mituri şi conflicte recognoscibile să fi avut menirea de a complica pe cît posibil povestea, adîncind poeticitatea şi suplimentînd lirismul. Am putea avansa şi alte ipoteze, întrucît intrigă, realmente, dezinhibarea prozatorului (începînd cu *F)* în materie de invenţie tehnică. El a

căpătat brusc certitudinea că literatura cauționează orice tipar narativ, orice structură compozițională, orice fantezie formală şi că, de fapt, forma creează fondul şi nu invers (cum mai susținea încă estetica oficială).

Mai mult, el şi-a dat seama că nici măcar nu mai e nevoie de o stare (vezi faza nuvelelor) aptă să modifice percepția şi să distorsioneze realul, cîtă vreme discontinuitățile narative, fracturile, fragmentarismul, digresiunile multiple, inversarea planurilor temporale, cronologia întîmplătoare şi asocierile fortuite de fapte, schimbările de unghi si de narator si, mai ales, o anume reconfortantă nepăsare față de coerența faptelor, față de plauzibilul şi verosimilul personajelor au acelaşi efect halucinant.

La jumătatea anilor '60, primele traduceri din Faulkner produseseră - ne amintim — o puternică impresie cititorilor români, avizi atunci de nou si de lumină. Nu e exclus ca la originea acestei depline sincronizări a romanului *F* cu proza modernă a secolului **XX** să fi stat şi contactul cu lumea cărților lui Faulkner, de care îl leagă pe autorul nostru cîteva amprente stilistice: înclinația eroilor săi suciți de a bîrfi, de a cîrti, de a trăncăni la nesfîrşit despre ei si despre alții, ambiția de a crea o lume, un teritoriu romanesc, păstrarea unor zone întinse de coerență şi de logică, a unor închegări narative cu sens simbolic şi parabolic necesare pregătirii intrării în fantastic si absurd. (Aşa este episodul poematic de neuitat al agoniei şi morții demne a unei bătrîne torturate şi batjocorite fără noimă în perioada terorii politice comuniste.)

Dar nu putem da la o parte, dintre explicațiile acestei metamorfoze artistice, pe aceea care ține seama de faptul capital că D.R. Popescu a fost, ani la rînd, dominat de impulsul dezvăluirii brutalității si cruzimii monstruosului regim comunist. Romanul ***Vînătoare regală*** stă mărturie. Dezvăluirea adevărului te pune, însă, în totalitarism în situații dificile. Consecințele sînt, adesea, paradoxale şi e foarte probabil ca, sub raport stilistic, D.R. Popescu să fi ajuns ceea ce este printr-o împrejurare ciudată care ține de conjugarea dorinței cu neputința. Dacă ar fi să luăm în calcul temperamentul şi buna lui credință, s-ar zice că, inițial, impulsul său creator trebuie să fi fost de ordin justițiar.

Oripilat de suferințele morale din jur, tulburat de tragedia satului românesc, ale cărui valori au fost pulverizate şi îngropate definitiv de cutremurul comunist, el a năzuit să depună mărturie, să spună adevărul despre evenimentele secolului nostru convulsiv. Cu alte cuvinte, a vrut să încerce să înregistreze - în pofida dogmatismului partinic încă eficace si a punctelor de vedere oficiale - violența transformărilor sociale şi politice, să dezvăluie cauzele şi să stabilească fără menajamente vinovățiile. Această vocație etică avea atîla energie încîl s-ai ii putut întrupa, în condiții normale (cele de astăzi, de exemplu), în

cîteva eseuri zguduitoare despre atrocitățile comunismului. Sau, dacă nu ar fi deturnat într-un demolator *J'accuse,* ar fi ridicat treptat, cu precizie demonstrativă zolistă, romanul-frescă, romanul-cronică, romanul-eşafod al satului românesc intrat, o dată cu începutul colectivizării, în zodia dezastrelor.

Avansez ipoteza că, spre binele literaturii noastre, teama omenească de ochiul vigilent al cenzurii şi, pînă la urmă, autocenzura fortificată cu argumente estetice au preschimbat înregistrarea fidelă, logică şi cronologică de fapte în aglutinarea întîmplătoare de elemente divergente ale realului. Cu alte cuvinte, am putea spune că, ocolind atrapele, D.R. Popescu şi-a găsit un culoar norocos, pe care, avansînd destul de mult în zona dezvăluirilor greu digerabile, şi-a onorat datoria față de proza noastră săracă în experimente stilistice.

Colocvialitatea nebună, discontinuitățile temporale, polifonia faulkneriană, multiplicarea perspectivelor, erodarea neîntreruptă a ideii de cauzalitate şi de succesiune au impus cititorului, dar şi cenzorului, o avansare labirintică prin hățişul romanelor. Aceste atribute stilistice sînt, cum spuneam, tot atîtea trăsături ale prozei moderne, atunci destul de puțin cunoscute publicului român şi, pe alt plan, tot atîtea căi de dosire a substanței ideologice a mesajului.

Această coincidență benefică putea să capete (şi a şi căpătat în cîteva interviuri şi clarificări de parcurs ale prozatorului) o filozofie justificativă: lumea nu e nici logică, nici rațională, nici măcar cognoscibilă. Nu există decît variante de adevăr şi, în consecință, nimeni nu are dreptul să judece. Realitatea însăşi îşi maschează sensurile, limpezimile sînt înşelătoare, iar în zona conştiințelor adevărul e joc de ape deasupra nisipului fierbinte. Si fiindcă nimeni nu-şi poate aroga rolul de instanță infailibilă si nimeni nu are dreptul să hotărască de partea cui se află vinovăția şi dreptatea, serii de adevăruri parțiale pot fi puse - adăugăm noi - în gura zecilor de personaje care îşi fac, în dezordine, depozițiile lor agitate, haotice, aluvionare.

Această relativizare devenea convenabilă tuturor şi dădea naştere unei scriituri inconfundabile. Ca o consecință posibilă a unei duble intenții - de amăgire a autorităților, dar şi de amăgire a setei de adevăr a cititorului -, s-a ivit această bizarerie stilistică - caracterizată prin multiplicarea de nestăvilit a perspectivelor, prin intervențiile agitate ale vocilor narative ce-şi susțin în debandadă versiunile, prin cursul aleatoriu al reiatării, prin expansionismul baroc al formelor (confesiunea, poemul, visul coşmaresc, povestirea fantastică, povestea etc.), prin amestecul de grotesc, fantastic şi mitologic. Ea a avui

darul să sugereze apartenenţa scriitorului la modernitate: un prozator care a izbutit să împace nevoia de adevăr cu nevoia de noutate, să mulţumească pe cititorul mediu şi pe cititorul cultivat şi, pînă la urmă, şi pe cenzor.

Dar această alcătuire celulară, această morfologie a textelor lui e în măsură să se constituie, cu sau fără voia autorului, în *corelativul obiectiv* (din formula lui Eliot) al unei stări de exasperare uşor de recunoscut. Umilinţa scriitorului îşi ia revanşa la nivelul formelor, unde efectul asupra cititorului e mai adînc, deşi mai puţin sesizabil, în ochii cititorului din anii '70 şi '80, neliniştea formală a textelor lui D.R. Popescu putea să pară aluzivă şi să joace rolul unei metonimii politice.

Pe de altă parte, încrîncenarea expresionistă, atmosfera grotescă, senzaţia de alienare, de delir al istoriei, de derivă psihică şi de sporire nemaiîntîlnită a semnelor ororii contribuie, printre altele, la crearea unui *spaţiu imaginar* excepţional conturat, precum va fi şi acela închipuit de Ştefan Bănulescu. El are ca repere fizice satele Pătîrlagele, Cîmpuleţ, Turnuvechi, Lăzăreni, şi ca repere psihice violenţa, minciuna, senzaţia generală de culpabilitate, suspiciunea, haosul memoriei colective, impulsul delator şi absenţa credinţei liniştitoare în coerenţa şi finalitatea etică izbăvitoare a lucrării divine, într-o astfel de atmosferă alienantă (omogenizatoare sub unghi stilistic), nici un exemplar uman aparţinînd acestei zone geografice (şi, prin extensie, ţării) nu întruchipează obişnuitul, normalitatea: fiecare are psihologia lui bizară (reflectînd bizareria din jur), are originalitatea sa incontestabilă (simpatică sau nu) şi nu puţine intră în zona monstruosului, a patologicului. Cei ce se miră astăzi de numărul mare, la un deceniu de la Revoluţie, al creaturilor teratologice şi de persistenţa unor manifestări psihice tulburi, aparent inexplicabile, ar trebui să recitească halucinantele romane ale ciclului *F.* Nu vor da, se înţelege, peste date precise, nu vor afla adevărul despre făptuitori, despre cei ce au întors pe dos lumea satului românesc, dar vor descoperi, cum spune tînărul anchetator Tică Dunărinţu, „atmosfera ce a făcut posibil acel adevăr".

Interesant e faptul că autorului îi izbuteşte, prin conturarea atmosferei de care ne vorbeşte, **performanţa** de a impune, precum romancierii sud-americani, în proza noastră un teritoriu spiritual, o lume avînd la centru o memorie colectivă magmatică. Şi aceasta în pofida faptului că nu există un narator unic si că povestirile sau fragmentele din care se alcătuiesc romanele ciclului *F* pot fi citite şi separat.

Dintr-un nucleu epic detectivistic - dispariţia unui torţionar, Moise, din anii negri ai regimului comunist - se trag şi se ţes nenumărate alte fire narative care se încurcă şi se descurcă în cîteva romane: *F* (1969) (cuprinzînd

trei nuvele relativ autonome, cu caracter fantastic şi poliţist: *Ninge la Ierusalim, Boul şi vaca, Cele şapte ferestre ale labirintului), Vînătoare regală* (1973) (alcătuit din şase naraţiuni la persoana I), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *împăratul norilor* (1976). Dominantă în aceste cărţi este problema adevărului şi a agoniei lui. La sfîrşitul acestui ciclu se poate afirma că autorul se află în stăpînirea unui repertoriu complet de procedee narative moderne (aparţinînd romanului de avangardă interbelic, noului roman şi literaturii absurdului).

Avînd acum la dispoziţie toate reţetele cunoscute, servindu-se de ^le fără complexe, el va adăuga, pînă la Revoluţie, ciclului *F* cîteva romane *(Iepurele şchiop, Podul de gheaţă)* care se constituie într-un alt ciclu: *Viaţa şi opera lui Tiron B.* Intervertirile de momente, suprapunerile de planuri temporale, serialismul şi variaţiunile pe temă dată, multiplicările de unghiuri de observare, parantezele nenumărate, amalgamările, evadările în fantastic şi grotesc, încetoşarea permanentă a acţiunilor şi toate celelalte procedee moderne care pun în dificultate gîndirea leneşă sînt folosite - s-ar zice - cu virtuozitate demonstrativă pentru reconstituirea, cel puţin în intenţie, a actului de la 23 august 1944 *(Iepurele şchiop)* si a primilor ani ai terorii comuniste *(Podul de gheaţa).* Erau acestea două etape istorice tratate cu mari precauţii, insuficient elucidate în anii '80 de istoriografia oficială, care ar fi vrut să păstreze intacte măcar miturile de legitimare a puterii comuniste. Despre ele, însă, ar fi putut spune mai multe lucruri ca de obicei scriitorii (vezi Marin Preda în *Delirul),* transformîndu-le, cu benefică ipocrizie, în subiecte literare apărate de legile literarităţii, verosimilităţii şi autonomiei esteticului.

Numai că acest prozator care nutrea şi ambiţia romanului total, punîndu-şi în mişcare toate schemele şi tehnicile bine însuşite, mai curînd ne adînceşte confuzia istorică, sporind, ca să spunem aşa, a lumii taină. Aflăm din prefeţele şi postfeţele cărţilor că prozatorul a ales cu bunăştiinţă calea separării de lumea evenimentelor, a evadării din real şi din istorie, el aflîndu-şi justificarea în chiar fapta literară care abia în felul acesta lua naştere. Subterfugiul acesta care implica amalgamarea, ambiguizarea, obscurizarea mesajului politic - primejdios sau neavenit - era perfect posibil în spaţiul atotcuprinzător al literaturii. Extrapolat în zona politicului te compromite şi te pune într-o poziţie tragică, precum aceea în care s-a aflat D.R. Popescu, înlănţuit de postul de preşedinte al Uniunii Scriitorilor în vremuri umilitoare pentru conştiinţa scriitoricească.

Din ce în ce mai conştient de puterile magice nemărginite ale stilului, stăpîn pe întreaga gamă de trucuri si tehnici narative învăluitor-dezvăluitoare, D.R. Popescu va arăta că se bizuie exclusiv pe virtuțile planului formal fie cînd simte nevoia densificării textului, fie cînd vrea să se împăienjenească privirea scotocitoare a cenzorului. Oricare ar fi explicațiile, gradul în care a modernizat el (începînd cu *F* si cu *Cei doi din dreptul Țebei)* proza românească postbelică ne-ar îndreptăți să-i găsim un loc în categoria virtuozilor formei, a experimentatorilor, într-atît de voaiată devine intenția politică demascatoare şi de indiferentă problema adevărului.

O probă a spiritului ludic care îi domină lui D.R. Popescu scrisul şi, într-un fel, o anticipare a relativismului postmodernist poate fi socotită aşezarea la vedere, în texte, a unor autoexegeze care deconspiră sensurile şi clarifică problematica. Cînd nu mai e vorba de un scenariu mitic arhicunoscut si uşor de decelat (cazul cărților *Iepurele şchiop* şi *Podul de gheață),* prozatorul nu se dă în lături să îşi asume rolul criticului. El ne atrage, de pildă, atenția că în *Jocurile zeilor* (din *Iepurele şchiop)* nu a făcut decît să reactualizeze datele baladei *Tudor şi Voichița* din culegerea lui Tudor Pamfile.

Anticipînd jocurile metatextuale optzeciste, aceste posturi autoscopice adoptate ici-colo de prozator (o vor face, printre alții, Nicolae Breban şi Mircea Ciobanu) dovedesc ivirea unei alte conştiințe a scrisului — a unei reconfortante indiferențe față de regulile de fier ale realismului. Uneori, senzația de exercițiu stilistic şi de performanță formală devine astăzi, la relectura cărților lui D.R. Popescu, obositoare, dar nu vom înceta să susținem că progresul tehnic adus de acest scriitor înclinat spre bizar şi mitic este impresionant.

Nici unul din cele două volume de proză scurtă *(Călătoria,* 1964; *Conversînd despre lonescu,* 1966) cu care îşi începe cariera literară **GGOTQe Bălăită** şi nici cea de-a treia carte semnată de el *(întâmplări din noaptea soarelui de lapte,* 1968) nu anunțau înnoirea radicală a tehnicii si a viziunii narative pe care o vădeşte romanul *Lumea în două zile* (1975).

El ne aruncă de la început într-un tărîm ce pare real şi palpabil, dar pe care îl străbați cu ochii țintă la enigmele şi simbolurile ezoterice care pîndesc de peste tot. Cele două zile sînt acelea care au stîmit dintotdeauna imaginația inițiaților: solstițiul de iarnă şi solstițiul de vară. Ele reprezintă şi momentele-cheie ale evoluției funcționarului şi navetistului Antipa, un personaj alcătuit din două ființe avînd comportamente complet diferite: acasă, la Alba, „om domestic", soț iubitor, visător şi puțin frivol, respectînd religios doar „Crăciunul" din

noaptea de 21 decembrie; malițios, petrecăreț, persiflant, semeț, posesor al unor mari energii negative şi al darului divinației - la Dealu-Ocna, unde lucrează în timpul solstițiului de vară, eliberînd, ca funcționar de stat, certificate de deces. Aici el se amuză prezicînd cu cei şapte prieteni (clienții cîrciumii lui Moiselini), în joacă, decese în serie, decese care într-adevăr au loc. Vestitor şi, după unii din apropiați, un provocator al morții, Antipa dispare la rîndul lui - încheind, la 33 de ani, seria de 7 a acestei farse tragice -, ucis, conform propriei profeții, de cineva care îi gîndeşte destinul în felul în care o face el însuşi.

Acest „dublu" al său este bătrînul maniac Anghel, cultivatorul de cactuşi de la Casa de Apă. El are ideea fixă că Antipa se află în posesia unei străvechi oglinzi miraculoase (precum lampa lui Aladin), care ar fi aparținut, pe vremuri, „ghicitorului în ramuri", magului legendar Su-Cio, reîncarnat de funcționarul de la oficiul de decese. Cînd are revelația faptului că Antipa e un şarlatan oarecare ce nu posedă „adevărata oglindă" jinduită de el sau care rămîne un impostor pentru că nu are fanatismul ideii duse pînă la capăt, „nu crede în lucrul lui" si nu vrea, din superficialitate, să-şi asume propria natură miraculoasă, bătrînul Anghel îl omoară pentru a salva oglinda şi a-şi apropria condiția magului. El nu se consideră un ucigaş, ci un executor al destinului, care îl slobozeşte pe falsul profet Antipa - cel ce şi-a înstrăinat esența - de mediocritate şi de propria impostură.

Scriitorul a ales o soluție narativă încîlcită şi un deznodămînt nefiresc şi irelevant, dar, în economia unei astfel de cărți, aceste lucruri nu au mare importanță. Sîntem într-un spațiu epic virtual, transfigurat, împins pînă în marginea fantasticului şi chiar dincolo de ea. în fapt, si deznodămîntul acesta e simbolic şi, adunate, sensurile cărții alcătuiesc o parabolă, poate parabola inconsistenței lumii acesteia, alcătuite doar din proiecții de virtualități şi umbre ale lucrurilor.

însuşi judecătorul Viziru - unul din rezoneurii cărții şi cel care deschide după şapte ani o anchetă privind cazul - e pe punctul să considere că lumea, personajele şi întîmplările ei nu există decît ca umbre ale minții întunecate a unui nebun (Anghel). Presărată cu nenumărate situații iraționale, absurde sau enigmatice, cartea sugerează, în ansamblul ei, existența în univers a unor energii necunoscute şi inițiază — presupunem — asupra măreției incontrolabile a lumii.

Cititorul încearcă - pe cît îi stă în puteri şi pe cît se poate în astfel de cazuri - să limpezească unele sau altele din sensurile enigmatice ale acestui roman parabolic. El e greu de pătruns şi păstrează, ca orice scriere inițiatică, zone necesare de umbră. Chiar reconstituite cu ajutorul unei anchete (prezența anchetei în romanele româneşti apărute sub comunism pune pe

gînduri!), evenimentele rămîn tulburi. Rememorate în stil proustian, ele sînt reaşezate şi montate în maniera noului roman, ce aspiră - cum ştim - la simultaneitate narativă.

Astfel, la prima vedere, romanul se aseamănă unui morman de texte eteroclite, trase de pe benzi de magnetofon, decupate din ziare, reproduse de pe „caiete" de anchetă. Ele par de nedescurcat şi, acoperind o uriaşă parte a cărţii, simbolizează - bănuim - haosul însuşi al lumii, care îşi lasă, încetul cu încetul, intuită ordinea ascunsă. Se poate glosa mai departe şi analogiile, simbolistica ocultă, sugestiile mitologice ale textului ne-ar ajuta să umplem repede paginile acestea.

însuşirile prozatorului sînt frapante: el pendulează, cu uluitoare uşurinţă, între farsă şi tragedie, între burlesc şi grav, face să ţîşnească demonismul în plină banalitate a cotidianului liniştitor şi ritualizat, creează atmosferă şi, fără să o vrea, chiar tipologie, o tipologie întemeiată pe observaţii ascuţite, de mare rafinament. Are o frenezie senzorială, o mobilitate intelectuală şi o nelinişte imaginativă la limita nevrozei. Scriitorul ştie să inducă suspiciunea şi teroarea şi mai ales ştie cum să nască legenda. Simţurile lui caută cu voluptate morbidă amănuntul senzitiv spre a-l retrăi cu intensitate vicioasă, spre a-l reproiecta fantastic şi a-l împinge, astfel, în enorm şi în farsă.

Dar dacă, simplificînd întrucîtva şi dînd la o parte vesmintele fastuoase şi pandantivele textului, coborîm discuţia în planul strict al performanţei stilistice, vom observa că, în fond, romanul se ocupă de existenţa şi moartea unui personaj insolit, prins într-o poveste stranie, despre care vocile naratorilor şi documentele, pe măsură ce sporesc, spun lucruri contradictorii, din ce în ce mai greu de controlat şi de evaluat prin categoriile firescului.

în legătură cu Antipa, afirmă cîte ceva, mai bine zis aproximează, persoane cu ocupaţii şi mentalităţi diferite şi cu biografii interesante, în măsură să adîncească farmecul cărţii. Despre „omul domestic" („angelicul") sau despre satanicul Antipa se pronunţă bătrînul August pălărierul, „un fel de cronică vie a oraşului", ihtiologul savant Baroni, „autorul unui celebru tratat nescris", „remarcabilul" muzicolog, autor de cronici muzicale la ziarul local, Paşaliu, nevasta (Felicia), o iubită din tinereţea eroului (Marta), grădinarul fanatizat şi dement Anghel, şlefuitor de oglinzi şi cultivator de cactuşi, anchetatorii Viziru şi Alexandru lonescu (aceştia din urmă sînt şi naratori) şi mulţi alţii. Si pentru ca multiplicarea unghiurilor să atingă burlescul, îşi spun

părerea pînă şi căţeluşa vorbitoare Eromanga şi dulăul filozof Argus, autorul unui poem *(Mondo cane)* în două părţi: despre lucrurile şi faptele cuminţi şi raţionale *(Domestica)* şi despre cele diabolice, iraţionale *(Infernalia).*

In ochii tuturor acestora, Antipa e cînd un oarecare filozof de provincie, moale şi distrat, care năzuieşte la puţină demonic, cînd o emanaţie a infernului, cinică şi provocatoare, pregătind în taină o mare operă, o faptă glorioasă sau - cine ştie - una oribilă. Martorii-naratori par pur şi simplu derutaţi de prezenţa sau fie şi numai de amintirea, de imaginea reconstituită a unei asemenea personalităţi, şi atitudinea lor ezitantă, contrazicerile la tot pasul amînă la nesfîrşit închegarea, în spirit canonic, a unei istorii coerente şi a unei biografii plauzibile.

Antipa se arată a fi mereu mai mult sau mai puţin decît spusele evanghe-liştilor săi. Căci dedublarea (dacă despre aşa ceva e vorba) sau existenţa lui paralelă (dacă ea s-a manifestat cu adevărat) au, după cum observăm, asupra semenilor acelaşi efect paradoxal pe care l-a avut dubla natură a lui Isus.

Numai că aici, în *Lumea în două zile,* ne aflăm în plină literatură şi George Bălăiţă a înţeles de mult că, în spaţiul ei, personajele nu sînt, ci devin. Şi devin prin iluzia artei şi viclenia formei. Antipa e doar un personaj, un simplu personaj pe care autorul îl complică, îl ocultează, şi asta în timp ce ne dă impresia că se străduieşte, prin martori, anchetatori şi vrafuri de documente, să-l aducă la nivelul judecăţii comune. Pentru că preferă să-şi ştie cititorii bîntuiţi de perplexitate şi într-o neîntreruptă postură interogativă, prozatorul îşi doreşte un erou proteiform, incitant, ispititor şi, în fond, incomprehensibil. Şi pentru aceasta pune în mişcare toate procedeele cunoscute, toate tehnicile narative care ar putea complica povestea lui şi ar da senzaţia de complexitate şi densitate.

Numeroase practici stilistice - experimentate, într-o oarecare măsură, şi în proza modernă de tinereţe a prozatorului *(Conversînd despre lonescu)* - îşi găsesc aici locul firesc: intervenţiile personajelor-naratoare care îşi declară limitele şi îşi declină din cînd în cînd autoritatea, trucurile ambiguizării deliberate a situaţiilor, jocul echivocului şi al relativizării continue a deducţiilor cititorului, derapajele fanteziste „survenite" mereu la vreme, digresiunile estetice, filozofice sau poetice care fragmentează ce mai rămăsese nefragmentat din fluxul narativ, mixajul ingenios sau juxtapunerea întîmplătoare de fapte, deformarea acestora într-o alternare de oglinzi concave şi convexe. Nimic nu semnalează trecerea de la monologul interior la altceva, indicaţiile grafice sînt abandonate şi frazei i se oferă dreptul să cuprindă replicile mai multor personaje.

Proliferarea vădit demonstrativă a procedeelor romaneşti, folosirea lor, pe alocuri, în spirit ostentativ i-au împins pe critici să vorbească de această carte ca despre o uriaşă pastişă la adresa romanului modem şi a manoperelor lui. Nu e exclus ca astăzi „postmodemii" să-i caute lui G. Bălăiță un loc printre precursori.

Cantitatea şi felul provocator în care apar aceste soluții tehnice pot fi interpretate, fireşte, ca o probă a superbiei scriitoriceşti, a credinței în puterile discreționare ale autorului în raport cu lumea pe care o plăsmuieşte. Tot atît de bine ele ar putea fi socotite drept o consecință a descoperirii întîmplătoare, pe chiar parcursul unor experiențe ludice - a demiurgiei scriitoriceşti: „Oare eu însumi n-am pornit pe drumul ăsta dintr-o glumă?", se întreabă un personaj din carte, euforizat de senzația de forță şi de grandoare pe care ți-o dă sentimentul că poți „să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vîntul desertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge".

Totuşi, izbitoare şi pînă la urmă decisivă în *Lumea în două zile* e manevrarea inteligentă a depozițiilor, un aspect care, iată, apropie această proză de aceea semnată, tot în anii '70 şi '80, de D.R. Popescu. Mărturiile iau forma unor dezlănțuiri monologale de o vervă contagioasă, cu dese alunecări în burlesc.

Lor li se adaugă depozițiile anchetatorilor, care, intrînd în acest joc de umbre si lumini din jurul eroului, adaugă porția lor de mister, deşi par concepuți să fie grefierii întîmplărilor si organizatorii materialului documentar. Primul, Viziru, prieten cu victima, adîncind enigma, moare fără să fi tras concluziile cercetării începute şi aşa tîrziu. Cel de-al doilea, Alexandru lonescu, preia documente care au deja patină si, avînd veleități de scriitor, priveşte faptele cu ochiul literatului care aşteaptă inaşteptatul şi vede lumea ca pe un neîntrerupt miracol.

Convenția „romanului unui roman" ne îndepărtează şi mai mult de real si ne apropie de ținutul neguros al miturilor.

într-un fel, cartea aceasta instruieşte asupra felului cum se naşte mitul sau cum poate fi provocată naşterea lui. Punînd la contribuție, ca si D.R. Popescu, tot ceea ce, tehnic vorbind, ştia despre adîncirea confuziei şi sporirea terenului alunecos al enigmei, G. Bălăiță a mizat pe literatura care se iveşte tocmai prin dosirea, ambiguizarea, obscurizarea mesajului.

Sîntem înclinați să vedem în această fugă de claritate survenită în plin elan al clarificării şi în această evitare a tentației de simplificare a formulei umane, sub orice pretext s-ar fi manifestat ea, o ultimă reacție îndepărtată, abia sesizabilă, la modelul epic realist-socialist impus de autorități cu două decenii în urmă.

Prima reacție a fost reapariția în literatura noastră de după 1960 a individului cu tare şi suceli, a „cazurilor", a comportamentelor bizare, imprevizibile, a marginalilor decorativi, a diversității spectaculoase, a unicatului.

Ultima este această spaimă de puținătate şi simplitate pe care o trădează limbajul epic la care au recurs marii prozatori ai ultimelor două decenii ceauşiste (D.R. Popescu, Augustin Buzura, George Bălăiță, Mircea Ciobanu, Nicolae Breban). Ei au intuit că, oricît de dens, textul lor nu e niciodată într-atît de dens încît să poată exprima cu adevărat si pe deplin complexitatea ființei omeneşti (voit ignorate sau reduse la o schemă de reacții instinctuale de către ideologia totalitară).

Cu timpul, pe măsura constatării efectelor nebănuite, au şi cîştigat o încredere nemărginită în puterea scrisului de a ține loc de orice şi, încurajați de exemplul lui Joyce şi al lui Faulkner, s-au ispitit să pună la încercare bagheta vrăjită a artei. Frecvența pasajelor în care îşi proclamă omnipotența, exhibarea procedeelor, manevrele stilistice făcute la vedere şi în pofida convențiilor verosimilului, nu atît sfidarea, cît mai ales indiferența față de regulile încă stăruitoare ale genului sînt semnele ivirii unei noi psihologii, ale descoperirii puterilor miraculoase ale artei.

Prozatorii au ajuns să constate că pînă şi erorile, ambiguitățile caracterologice, laşitățile politice, neputințele scriitoriceşti, reticențele în fața cenzurii au consecințe de ordin expresiv şi pot fi reciclate în aria literaturii (cum s-a întîmplat în celălalt plan - cel al poeziei - cu produsele nepăsării suverane stănesciene). E suficientă o cantitate anume de fapte bine mişcate şi de amănunte oferite simțurilor pentru ca la structura ce se naşte de la sine să poți adăuga ce-ți trece prin cap, să deschizi zeci de paranteze în ecluză, să deliberezi în evantai, să schimbi la înlîmplare registrele stilistice şi tonalitățile, să-ți expui pe larg - direct sau prin procură - teoriile literare, oricît de hazardate, sâ-ți ostoieşti virtutea eseistică sub acoperirea faldurilor ficțiunii.

Dumitru Radu Popescu nu se dă în lături să pună la îndemîna cititorului autoexegeza romanului pe care acesta tocmai îl citeşte, George Bălăiță delegă un cîine să compună un „poem filosofic" şi pe un om al justiției să facă un splendid elogiu al melodramei care „face atît de bine la glande".

Şi în romanul ***Ucenicul neascultător*** (1977) - proiectat ca prim volum al unei trilogii - sînt scoase în față procedeele, nu altele decît cele din *Lumea în două zile.* Vorbind fie prin gura unuia din numeroşii naratori, fie direct şi fără să mai ia în seamă convenția la care abia aderase, autorul joacă degajat, cu cărțile pe față, comedia literaturii în fața cititorului căruia îi strecoară iluzia confidenței şi parteneriatului. O face chiar mai des decît în *Lumea în două zile,* în intervenții pline de vervă, bogate şi de efect, care, la un loc, schițează un soi de metaroman. Şi aici, George Bălăiță mizează pe diversitatea „depozițiilor" şi, drept urmare, pe diversificarea unghiurilor narative.

în linii mari, romanul (cel puțin această primă parte publicată) e conceput ca o cronică a familiei Adam, redactată de ziaristul Naum Capdeaur, personaj ce reprezintă specia nobilă a scribului. Ca să poată scrie despre „faptele faraonilor", adică ale neamului său, al Adamilor din Modra, el apelează la amintiri personale, la informații de la concetățeni din Albala, de la rude, de la primarul Palaloga al unui sat vecin şi mai ales de la un artimonier pe numele său Artimon, la rîndul lui cronicar al faptelor lui Naum. Sînt toate reiatări haotice, contradictorii, nesupuse subiectului, cuprinse, la intervale mai mari sau mai mici de timp, de accese intratabile de exuberanță imaginativă. Cu toate acestea, Bălăiță are dreptate cînd spune într-un cuvînt lămuritor că „întregul se simte fără îndoială, dar numai ca o iradiație, ca o promisiune, ca o amenințare, dacă vreți".

Focul încrucişat de reiatări şi informații şi mulțimea spornică a vocilor narative, marile aglomerări de lucruri, gînduri, gesturi, cuvinte reuşesc să întrețină şi aici acea stare vibratilă deja cunoscută a prozelor nevrotice semnate de Bălăiță. Dar se poate spune ca simbolistica, alegorismul, intenția parodică sînt în recul. Caracterele şi personajele iau contur şi schițează o mişcare de roman tradițional.

întîi de toate, e vorba de existența unui erou întemeietor — Toma Adam, țăranul viguros venit în Albala dintr-un sat de sub Muntele Ou, apoi de istoria fiului său Visarion, care, într-o lume de activişti orgolioşi, înveninați si tară

I

scrupule (vezi Dabija), capătă o maladivă şi dezumanizantă voinţă de putere etc. etc. Numeroase alte personaje memorabile se pot grupa în tipologii şi focurile de artificii şi excesele formale nu sufocă fondul uman.

Cu adevărat interesantă este însă, ca mereu la acest prozator, senzaţia de măreţie, de viaţă care trepidează sub presiunea faptelor mărunte descrise amănunţit şi insistent, cu precizia care face ca pînzele debordînd de detalii ale vechilor olandezi să reverbereze suprarealist.

Cartea nu evidenţiază prezenţa unui plan şi a unei ambiţii constructive. Ea e alcătuită din opt nuvele cu un număr relativ mare de personaje cu apariţii constante şi cu altele, numeroase şi ele, convocate numai spre a ne face să ne bucurăm de miracolul diversităţii lumii. Greu de prevăzut, la un scriitor gata să deschidă la fiecare pas poarta lumii mirobolante a „realismului magic", precizia şi vigoarea portretisticii, chiar dacă ştim că tocmai minuţia descripţiei realistice pregăteşte alunecarea în fantastic.

Cîte o istorie se înjghebează în jurul fiecărui personaj din multele care roiesc în jurul nucleelor narative trecînd de la o orbită la alta: Clara, mama Ana, Alexandra, Chirică Samca etc. Visarion Adam, fiul lui Toma (nepotul unui alt Toma, întemeietorul clanului din Modra), e activist de bază la Albala şi contribuie decisiv la „desăvîrşirea" colectivizării şi la distrugerea propriei familii, în ciuda bunelor intenţii şi a tăriei de caracter, el nu-şi poate ţine sub control voracitatea care încet-încet se va instala la nivelul întregii burghezii roşii (devenite elita politică şi economică a României postrevoluţionare).

Rafael Finţi, fiul unui colonel, şi-a refăcut, printr-un stagiu de muncitor la Bicaz, dosarul spre a putea intra la Facultatea de Istorie. Cu gesturi studiate, dar agreabil ca toţi mîncăii, Rafael se desfată tot timpul cu *Alice* a lui Lewis Carroll (după el, singura carte care merită citită), în schimb, Palaloga e tipul activistului format pe calapodul anilor '50, viforos şi radical, corect în soluţiile morale şi care, în calitate de protector, îi recomandă lui Naum să scrie numai literatură pe înţelesul maselor, singura viabilă. Ca vajnic soldat al partidului, un alt activist, Ştefan Dabija, preferă să moară „pe teren" decît să se plece forţelor oarbe ale naturii dezlănţuite (viscolul din 1954). El refuză să se adăpostească într-o casă ţărănească umilă si murdară unde nimeni nu-i ia în seamă funcţia. Bătrînului ţăran Toma i se dedică o biografie complexă si o moarte măreaţă.

Sînt prinse în aceste istorii observaţii de interes sociologic ce ţin de metamorfozele „vremurilor noi", de noile relaţii sociale de dependenţă si supunere, de puterea de adaptare a ţărănimii izgonite din sate de colectivizare, care ocupă treptat majoritatea funcţiilor de partid, cotropind astfel

spiritul şi regulile urbanităţii. O polemică subiacentă cu viziunile păşuniste sau cu cele catastrofice, cu noile clişee de gîndire - nu altfel decît cele vechi, dar cu semnul schimbat - se deschide cu fiecare întîmplare semnificativă relatată de scriitor cu farmec şi haz.

Reflecţiile lucide ale autorului referitoare la procesele psiho-sociale ale unei Românii marcate neîndurător de fenomenul industrializării forţate sînt pe măsura puterii uimitoare a privirii lui mereu înfiorate de iarmarocul multicolor al vieţii. Aici, ca si în *Lumea în două zile,* sensul romanului este doar sugerat de voluptatea pe care o pune scriitorul în relevarea nenumăratelor faţete ale lucrurilor şi fiinţelor şi, o dată cu ele, ale lumii în ansamblul ei.

Teoretic, această atitudine afirmativă poate fi pusă în seama fie a unei vocaţii extraordinare a detaliului, fie a unei aversiuni reziduale faţă de tot ce trimite la monopolul dreptăţii, la unicitatea adevărului, la unilateralitatea soluţiilor şi la maniheismul viziunii etice impuse ani la rînd de ideologie artiştilor, înclin să cred că e vorba mai curînd de o astfel de reacţie mai greu de înţeles şi de evaluat ca atare, pentru că e relativ tîrzie, dar pe care o regăsim şi la alţi scriitori ieşiţi cu greu şi cu răni necicatrizate din obezile realismului socialist, o reacţie împotriva schematizării, a simplificării meschine si grosolane a lumii, a proletarizării însuşirilor ei.

De altfel, diversificarea perpetuă şi în orice fel e principiul generator şi dominanta stilistică a romanelor lui Bălăiţă. Scriitorul pare să perceapă continuitatea ca pe un pericol mortal şi, aflat în conflict cu orice tendinţă de sedimentare, zgîlţîie neîntrerupt, ca atins de o formă de neurastenie a *dejâ-vu-ulm,* învelişul textului. Rezultatul este o orgie a variaţiilor, a schimbării imprevizibile a formelor redactării, a procedeelor romaneşti, a timpilor naraţiunii, a persoanelor verbale, a direcţiilor de apropiere de eroi şi de faptele lor, a tonalităţilor narative, a ponderii fanteziei, ironiei, aluziei, parodiei, comicului, grotescului, a evocării lirice, a realismului sumbru şi minuţios şi a fantasticului născut din el.

Ai senzaţia uneori că Bălăiţă, alergic la orice simptom de statornicie şi fixare, agasat de prezenţa implacabilă a factorului timp şi de regulile de neeludat în scris ale consecuţiei, ar dori ca toate aceste modificări din zona expresiei să fie executate si mai repede decît sînt. Dacă s-ar putea, să se manifeste toate o dată: o veritabilă nevropatie a simultaneităţii.

Scriitorul contrapune puterii lumeşti (politice şi sociale) acest soi de demiurgie a creatorului de literatură, capabil - simte el - de concomitenţă si ubicuitate. S-a putut astfel avansa teza că romanele lui Bălâiţă ar reprezenta cel mai bogat inventar de procedee si proceduri stilistice din proza roma-

nească. Sub această incidență, pînă şi dedublarea de către autor a personalității lui Antipa-domesticul cu o nebănuită ipostază demonică, irațională, tulbure, ni se arată a fi consecința aceleiaşi repulsii față de unicitate: „Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sînt active şi într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei". Farmecul speciei noastre pare a fi, iată, o temă importantă a pledoariei pe care o schițează în subsidiar fiecare din romanele lui George Bălăiță.

Totuşi, în pofida stării de agitație pe care o relevă şi ultima celulă narativă a textelor, ceea ce îi asigură autorului lor un loc în istoria prozei româneşti este un echilibru superior al distribuirii energiilor creatoare. Ov.S. Crohmălniceanu a remarcat că Bălăiță ştie „cît să umple lucrurile, pînă ele fac perceptibil jocul scrisului, şi unde să se oprească spre a lăsa, totuşi, senzația plauzibilului, chiar cînd faptele ies din țîțînile obişnuitului, căpătînd o umbră fantomatică". Pe cît sporesc dovezile ludic-ironice ale stăpînirii dezinvolte a tuturor formulelor, a tuturor clişeelor romaneşti şi a tipurilor de scriitură posibile, pe atît se străduieşte el să înlesnească „irupția existenței adevărate, luxuriante în concretețea ei agresivă, tulburătoare..."

Interesant că şi atunci cînd precizia observației devine impresionantă si autorul trece cu brio proba de foc a prozatorului (care, orice s-ar zice, va fi mereu constrîns să „zugrăvească" medii şi să închege destine), chiar şi atunci senzația de joc nu dispare. Scriitorul ne face cu ochiul în plină demonstrație de rigoare şi temeinicie narativă, ceea ce împinge textul în zona, rareori încercată la noi, a burlescului, în fond, amestecul acesta inimitabil de grație şi de forță dă savoare cărților sale. Minuția, concretețea cotidianului, densitatea elementelor, precizia microscopică a desenului condiționează, de altfel, alunecarea pe neştiute în fantastic.

Se reconfirmă în toate privințele şi pe toate palierele textului faptul că înghețarea într-o atitudine narativă îi repugnă cu adevărat prozatorului şi că numai virtuozitatea cu care e în stare să treacă de la seriozitatea extremă la joacă, de la derizoriu la fantastic, de la detaliul banal la mit îi poate da acel sentiment tonifiant al omnipotenței, de care scriitorii au atîta nevoie.

Realismul magic: triumful imaginației şi al fanteziei

Publicînd în mai puțin de un deceniu (1979-l987) cinci cărți memorabile (patru romane şi un volum de povestiri), **Ştefan Agopian** a devenit un autor de referință al literaturii actuale şi un nume pe care şi-l dispută cîteva grupări literare şi două „generații de creație". Nici un comentator al fenomenului artistic românesc nu va putea face abstracție de contribuția scriitorului la modernizarea prozei, la înnoirea mijloacelor ei, la deplina ei izbîndă asupra îngrădirilor mimesisului.

Cărțile lui Agopian reprezintă o victorie a imaginației creatoare şi veriga lipsă a evoluției prozei noastre dominate, vreme de un secol şi jumătate, de redare şi memorie, o proză rareori afiată în zona ficțiunii şi care e săracă în produse ale fanteziei pure. Romanele sale constituie un punct extrem al procesului de emancipare treptată a prozei româneşti, nu numai față de dogmatismul realismului socialist al anilor '50, ci şi față de rigorile realismului canonic în general.

Multă vreme, pentru scriitorii noştri obsedați de regăsirea unei atmosfere de creație cît de cît asemănătoare celei interbelice, revenirea la normalitate a însemnat la început reînvățarea alfabetului prozei, mai precis recîştigarea dreptului de a scrie o proză realistă cu tehnici narative şi tipologii tradiționale şi cu o tematică socială sau psihologică fără implicații politice periculoase: obiectiv modest, dar, ca să spunem aşa, realist. După un răstimp al tranziției, s-a păşit cu „curaj" peste mai vechile interdicții si recomandări. Temele aşazicînd „majore" n-au mai constituit un deziderat creator, comandamentele reflectiste au fost ignorate, s-a ieşit de sub tirania „tipicului" şi s-a trecut de la „tipic" la *excepțional,* la *periferic* şi la *insolit* prin *literatura de cazuri* şi prin *prozele pitoreşti de mediu.*

De la jumătatea anilor '60, apar primele încercări timide de transfigurare a realului (în linia Voiculescu şi doat atît); se publică, apoi, proze realiste cu sensuri simbolice sau cu intruziuni fantastice, mitice şi parabolice, în deceniul următor, ne aflăm departe de reflectismul primitiv. Dar, deşi se făcuseră mari progrese sub raport tehnic şi cîțiva prozatori au dovedit o rîvnă impresionantă în aclimatizarea unor experiențe formale europene mai recente, prea puține cărți reuşeau să dea senzația biruinței depline a literaturii ca literatură, în jurul anului 1970, spre sfîrsitul perioadei de pseudo-liberalizare. prozatorii „Scolii de

la Tîrgovişte" vor înlocui *mimesisul* cu *poiesisul* şi vor întoarce literatura către ea însăşi, renunţînd în mare măsură la *reprezentare.* Ludicul, parodicul şi mai ales autoreflexivitatea vor fi împinse, prin aceşti scriitori, foarte departe.

Dar Ştefan Agopian, fără să renunţe la voluptăţile jocului şi la avantajele stilistice ale situării metatextuale, a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o *irealitate* consecventă şi plauzibilă, deşi insensibilă la orice tip de determinare realistică. într-o etapă istorică bine definită, în care cei mai mulţi scriitori se străduiau să prindă sensul dramatic al realităţii imediate şi, fără să irite prea mult autorităţile vigilente, să facă progrese mărunte în cucerirea adevărului (politic, istoric sau social), au apărut, iată, cîteva cărţi care dădeau sentimentul deplinei gratuităţi artistice.

Romanul de debut al lui Agopian ***(Ziua mîniei,*** 1979) nu este cel al unui naiv slujit de cuvinte, absorbit de anecdotică, captiv al purei sale istorisiri. Discretă, calmă, ironică, ştiutoare pînă la surîs de tehnici, trucuri de tensionare, maşinaţii auctoriale, tertipuri, manipulări de personaje şi situaţii, inteligenţa sa artistică lucrează statornic şi chiar îşi arată, cînd se cuvine, pecetile. Nu pe acelea ale unei mîndre posesiuni recente, ci ale unei de la sine înţelese stăpîniri. Astfel, ni se va părea, o vreme, amuzat să şicaneze blînd rigorile recunoscute ale naraţiunii, cîteva din legile ei de fier.

Vom conveni, de pildă, că o carte care îşi ia ca eroi cîţiva tineri bacalaureaţi în zilele premergătoare războiului ar trebui, fără doar şi poate, să folosească prilejul găsit şi avantajul pe care un profesionist al scrisului nu l-ar fi scăpat din vedere, avantajul pe care-l are, în roman, nu atît psihoza (care derivă din presentimentul morţii) ori frenezia (care e a adolescenţei) cît, mai ales, numărul mare de lozuri tăinuite de destin. Ei bine, în cartea lui Agopian nu numai că nu vom identifica tipica, antipatica prudenţă a romancierului calic cu suma lui de istorii, grijuliu să nu le deconspire urmarea, dar ne va fi dat să cunoaştem un debutant în stare să renunţe la privilegiul misterului şi să-si suprime cu consecvenţă sinucigaşă starea de expectaţie.

Obosit, pe cît se pare, de însăşi ideea de consecuţie, Ştefan Agopian face din veşnic izgonita anticipare un principiu de progresie narativă, în loc să facă uz de lesnicioasele flash uri *retro,* el împrăştie cu nonşalanţă atîtea flashuri *pro* încît vom fi intrigaţi să descoperim, în paginile cărţii, o lume dispusă să-si amintească neîncetat de viitor, să comenteze dinspre viitor, adică dinspre deznodămînt, întîmplarea în chiar clipa parcurgerii ei, fără a pregeta o clipă să o parcurgă.

Ajungem la ultima filă a cărţii spre a ne da seama că nu de un amuzament parodic pasager e vorba, ci de un procedeu stilistic generalizat. Ce e mai interesant e că acest fel contrariant de a istorisi primeşte iute asentimentul nostru şi că lectura dă o satisfacţie misterioasă. Care e tîlcul ei? Pînza povestirii se urzeşte lin pînă cînd, pe neaşteptate, un fir al ţesăturii ţîşneşte nervos înainte şi constrînge desenul să se complice. Pe de altă parte, un spor de densitate va fi avut oricum textul, chiar şi numai pentru că autorul, aflat mereu sub oblăduirea tandrei sale ironii, consacră acţiunii romanului (cel puţin aşa sugerează titlurile capitolelor) doar douăzeci şi patru de ore, orele clasice, dar cît de intervertite, cît de savant anapoda.

Şi totuşi nu aceasta e moneda care răscumpără. Şi dacă nu e, ne aflăm în situaţia teoretică bizară de a admite că tocmai slăbiciunile narative riscate cu bună ştiinţă de scriitor fac loc unor esenţe rare, ademenesc poezia, poezia care-i încercuie pe fiecare din eroi cu aburul trist al predestinării. Fiindcă totul se precipită în răstimpul unei singure zile, destinul îşi pune semnul său funebru pe fiecare din gesturile adolescenţilor fragili şi zvăpăiaţi, din care războiul îşi va alege eroii.

Mîinele vine spre *aii* si, cum viitorul celor mai multe din personaje e menit doliului, e straniu să ţi-i închipui purtîndu-si zăbranicul în tot ce făptuiesc încă de vii. „Erau amîndouâ fericite, uitaseră tot ceea ce avea să se întîmple" este o frază simbolică pentru acest mod insolit de a gîndi simultan seria de fapte şi consecinţe, de a face concomitentă succesiunea istorică a evenimentelor, astfel încît acestea să-si releve, în neostenit evocata perspectivă a sfîrşitului, insignifianţa.

Romanul *Tache de catifea* (1981), desăvîrşind intuiţiile estetice ale cârtii de debut, pare scris oriunde altundeva numai în sumbra şi schizoida Românie ceausistă nu, căci acolo aproape totul, fiecare gest scriitoricesc conţinea o replică, ascundea o intenţie şi urmărea un scop. Nu putem şti nici dacă autorul s-a aşezat, astfel, în răspăr faţă de „tendenţiozitatea" şi „militantismul", în fond penibile (dar de înţeles), ale prozei româneşti din anii '70 şi '80, faţă de intenţia, ucigaşă pentru literatură, a prozatorilor cu vocaţia veridicului de a dezvălui „racile" şi de a comunica sferturi de adevăr liniştitoare şi profitabile.

Ceea ce ni se pare în afară de orice dubiu este că demersul lui, punct de hotar în istoria ficţiunii artistice româneşti, depăşeşte, ca nivel de libertate a imaginaţiei, tot ce s-a scris sub nimbul modernismului interbelic. El se află totuşi pe făgaşul acestuia, în continuarea liniei lui întrerupte de imixtiunea tra«icâ a realismului socialist, dar si de fenomenul revenirii ambiţiilor reflcc-

tiste la prozatorii oripilați de minciuna oficializată. Se află în prelungkea lui ca şi cum autorul, atins, ca şi eroii săi nevolnici, de boala nepăsării trans-istorice, n-ar fi băgat de seamă sau ar fi întrezărit doar ca prin vis ce se întîmpla în jur şi ce se întîmpla chiar cu el.

în această carte, ca şi în celelalte, deşi un punct de plecare epic convențional nu s-ar zice că nu există şi se poate vorbi cu o oarecare îndreptățire de un fel de „eroi" şi de o istorie de familie plasată într-un timp şi un spațiu concret (prima jumătate a secolului al XlX-lea, în Oltenia), totul sau aproape totul e posibil. Prezentul se preschimbă în viitor, viitorul în trecut, obiectelor li se permite să plutească atunci cînd vor s-o facă, ființele omeneşti îşi schimbă forma prin combustia sentimentelor, îngeri curioşi şi demoni simpatici se culcuşesc printre vite şi oameni, morților li se dă cuvîntul cînd cred de cuviință că nu ar trebui să întrerupă o conversație începută în viață, acolo unde nimic nu prețuieşte mai mult decît dulceața şi tihna taifasului, decorul se metamorfozează continuu şi imprevizibil, liberul, prealiberul arbitru şi nu legile cauzalității guvernează o bună parte din evenimente, dacă evenimente s-ar putea numi faptele despre care se ştie dinainte cum vor decurge.

Radu Țeposu, unul din comentatorii prozei lui Agopian, a remarcat, în *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* felul cum „grotescul fuzionează cu sublimul, spiritualul cu visceralul, angelicul cu demonicul, realul cu visul, aparența cu esența, moartea cu viața, ficțiunea cu istoria". Cum poate fi interpretată această fuziune, de fapt această indiferență a scriitorului față de absolutul estetic? Ori vizibila pasivitate a aceluiaşi cînd trebuie să aleagă între bine şi rău, între moarte şi viață, între dumnezeu şi diavol, între pur şi impur? încercînd să-şi explice această indolență care dă cale liberă tuturor posibilităților şi reuneşte contrariile, Radu Țeposu vorbeşte de un „păgînism spiritual" şi de semnele unui „estetism cinic".

Mi se pare însă fundamental să ținem seama de faptul că Agopian nu dinamitează, nu distruge deliberat limitele dintre lucruri, condiționările, granițele, regulile prin care distingem fenomene, entități, concepte etice, stări, tipuri de scriitură opuse. Dacă ar face-o, mînat de o obstinație anarhic-disolutivă, de voința de relativizare, în fine, de intenții artistice de vreun anume fel, demersul lui nu ar fi fost prea diferit de acela al unui avangardist oarecare, tardiv si desuet.

Or, Agopian nu vrea să demonstreze inconsistența lumii, a stratificărilor şi ierarhiilor ei, pentru că nu vrea de fapt nimic şi nu e mînat de vreun gînd secund, înrobitor. Nu se străduieşte să admire ori să disprețuiască şi nu-şi doreşte decît să sporovăiască şi să viseze fără întrerupere, lenevind împreună

cu eroii săi, împărtăşindu-le starea balcanic nirvanatică. Binecunoscuta, antipatica superbie genialoidă a scriitorului român care năzuieşte să strălucească mereu, interesat de efectul cărții, îi este complet străină, în locul ei, se află o umilință luminoasă şi calmă care nu este consecința unei umiliri preocupante. Psalmul 131, nu întîmplător citat în carte, ne îndreaptă gîndul spre ea: „Doamne, inima mea nu e trufaşă si ochii mei nu ştiu ce e îngîmfarea, nu năzuiesc la lucruri care sînt prea grele şi prea înalte pentru mine...".

Frapează, fără îndoială, felul distrat, egal şi absent în care sînt tratate întîmplările crude în carte (pogromuri, invazii, crime), ca şi cum ar mai fi fost trăite o dată, de mult, sau ca şi cum ar fi fost vizionate de departe şi foarte de sus, întrucît numai privite astfel, ierarhiile, distanțele în timp şi spațiu, hotarele faptelor bune şi ale faptelor rele nu mai au cine ştie cîtă importanță. Această constantă neparticipare afectivă ca si strania inaptitudine a discriminării actelor şi atributelor lumii reale ori ale lumii închipuite accentuează senzația, şi ea inconfundabilă, de gratuitate absolută, de cufundare lină în lumea mătăsoasă a unui vis nesfîrşit unde regulile sînt abolite şi totul e imagine şi nimic nu e durere.

Recitind această carte mirobolantă şi din perspectiva *poieticii* ei (a mersului gîndirii producătoare), am încercat să verific dacă nu cumva indiferentismul textului (care îl apără de invazia obositoare a emoției, dar şi de meschinăria oricăror convenții sau reguli) nu are la origini (cum se întîmplă în cazul marilor reuşite artistice) o decizie auctorială năucitor de simplă şi tocmai de aceea de o mare eficacitate. Şi chiar are, căci *adia/oria* şi tot ce decurge în chip paradoxal din indolență şi din delăsare sînt consecința dizolvării consecvente a oricărei stări de expectație prin dotarea personajelor cu planul amănunțit al propriei lor vieți, prin informarea lor cu datele destinului. Postulînd cu seninătate sinucigaşă acest principiu antiepic şi sufocînd cu bună ştiință interesul narativ, Agopian, degrevat de mai toate servitutile povestirii cu „ce urmează", îşi păstrează energiile artistice intacte.

Pentru că personajele-povestitoare ştiu bine ce vor face şi ce se va întîmplă, ele renunță să se mai preocupe de fapte, de evenimente, de ziua de mîine. Dilatîndu-şi, după bunul lor plac, prezentul, preschimbîndu-l în sporovăială şi visare infinită, ele îşi întemeiază existența pe temporizare, ignorare, resemnare, complăcîndu-se în nesfîrşirea aşteptării, în conversații fabuloase cu miză inexistentă, în voluptatea unor reverii de durata unor anotimpuri şi a unor ani, perioade de timp care pot fi, la nevoie, date înapoi şi reluate cu încetinitorul dacă n-au părut îndestulătoare.

Avem aici situația cea mai naratogenă cu putință, fiindcă o amînare a destinului cunoscut sau intuit a iuțit debitul fabulatoriu al Şeherezadei. Cu toate acestea, în *Tache de catifea* ea nu naşte poveste, nu zoreşte mişcarea narativă spre un deznodămînt amăgitor-dezamăgitor, ci doar dă curajul autorului şi „eroilor" să facă ce vor cu vorbele lor, să-şi ocupe în chip şi fel timpul pe care ştiu că-l mai au, să se joace bezmetic cu el, întorcîndu-l pe dos, întinzîndu-l halucinant ca pe o gumă, oprindu-i curgerea, pe care o credeam implacabilă, în dese stop-cadre, suspendînd şi inversînd succesiunea cauză-efect. Jocul cu timpul deschide apetitul pentru alte feluri de jocuri: cu spațiul, cu legile gravitației, cu formele obiectelor şi ființelor, cu raportul logic dintre dimensiunile lor.

„Nu trebuie să ne batem capul cu ce o să facem după asta" e laitmotivul care sună ca un îndemn la începutul fiecărei scene şi ca o descurajare a oricărei inițiative care ar putea amenința plăcerea statului pe loc: „O să stăm un an aşa şi pe urmă ce o să facem? Iar eu am spus că anul pe care trebuia să-l stăm nu trecuse încă, aşa că nu are rost să ne batem capul cu ce o să facem după asta". Personajele nu mai fac imediat ce ar fi putut face pentru că ştiu că oricum o vor face. Ele zac în inacțiune, iar, apoi, în regretul lipsei de acțiune. Cînd trebuie să păşească, cel ce are această neisprăvită idee rămîne ore în şir cu piciorul suspendat în aer. Obiectele uită să cadă, o bătaie în uşă e auzită după un ceas, o frază e reluată după cîteva rînduri, ca şi cum nu ar mai fi fost spusă. Moartea pare îndepărtată şi leneşă şi nu poate ajunge la vremea ei.

Faptele devin posibile doar în închipuire, în reveriile comic-eroice ale celor ce-şi declară voluptuos hotărîrea - dacă ar fi capabili de vreo hotărîre - de a întoarce spatele cu totul viitorului, într-o nesfîrşire a aşteptării. „Si gîndindu-se la lupta pe care o dusesem împotriva celor doi, dacă aşteptarea şi ' visarea pot fi numite luptă, şi ştiind că aşteptarea şi visarea si sporovăială noastră pot fi numite chiar aşa. După cum şi aşteptarea celor doi, a lui Mamona cel Tînăr şi a lui Vaucher, prelungită la nesfîrşit în măsurarea pămîntului înghețat, tot luptă s-a numit sau aşa am hotărît noi s-o numim. Dar ei ştiind despre nesfîrşirea aşteptării şi nouă plăcîndu-ne tocmai nesfîrşirea asta".

Ca şi cum ar fi băut din apa uitării ori, si mai sigur, ca şi cum ar fi fost visați borgesian de altcineva şi ar fi ştiut asta, personajele principale, ca şi „naratorul", scutite de a se ilustra prin fapte şi acțiuni, sînt neostenit adormite, au privirea uitucă si zac în picoteală si lene, „tăcînd şi flecărind şi bînd cafele şi mîncînd dulcețuri şi aşteptînd să se însereze si chiar moțăind din cînd în cînd...". Cînd se trezesc, fac gesturi absurde, imprevizibile.

Boierul Lăpai e un fel de Tîndală urmuzian, somnolent şi confuz, un călcător în străchini specializat în constatarea evidenţei. Fratele lui, Piticul, pare a fi eminenţa cenuşie şi cel mai activ dintre cei „trei viteji" doar fiindcă are energia să completeze gîndul nespus sau abandonat, din indolenţă, la jumătate al celorlalţi. Acest Achile de două palme ia, din cînd în cînd, decizii imprevizibile şi mărețe, dar privite cu suspiciune de ceilalţi: „Nu! a spus Piticul uitîndu-se la mine uşor scîrbit şi lăsîndu-se tăcerea peste noi după acest «nu», fiecare gîndindu-se la cît de «nu» o fi într-adevăr şi dacă nu e un «nu» complet, cît o fi de «da»". Cel de-al treilea membru al acestui comando al lenei pentru care orice amînare a înfrîngerii reprezintă o splendidă izbîndă e însuşi boierul oltean Tache Vlădescu. Deşi îşi deapănă viaţa (fie şi din mormînt) şi e privit în evoluţie, rămîne în memoria cititorului ca un Oblomov balcanic, înecat în lentoare şi indecizie: „Tache de Catifea încalecă absent la cele ce se petreceau, zgomotele lumii şi mirosurile ei învăluindu-l"; „Tache părea că e în altă parte"; „încalecă şi iar porni scurgîndu-se prin vreme cu nepăsare".

Figuranţii scenelor sînt din acelaşi aluat: caii au o privire apoasă, cînd nu sînt beţi, servitorii picotesc si cască fără încetare, muncitorii care sapă în curtea conacului o groapă pentru var refuză, mulţumiţi cu umbra de acolo, să mai iasă în zăduful amiezii să-şi ia simbria, ucigaşii uită să ucidă, morţii să moară, diavolii să-şi întrerupă siesta şi să comită, conform obligaţiilor de serviciu, rele, glonţul nu iese, ci începe să iasă din ţeava.

Această încetinire a curgerii timpului exact atunci cînd ar fi trebuit să fie rapidă e si sursa celor mai multe efecte umoristice ale acestei cărţi subtile. Pe un fond de inacţiune, de rărire a reprezentărilor si de lentoare universalizată, orice iniţiativă bărbătească şi orice tentativă de ieşire din starea de delăsare devin derizorii. Textul seamănă cînd cu o snoavă cu proşti împiedicaţi şi suciţi, cînd cu *Povestea unui om leneş* cu absurdul ei implicit, cînd cu istorioarele minunate şi cu gogomăniile feerice ale baronului Munchhausen, cînd cu mărqueziana hălăduire în imposibil. Cînd „omul de acţiune" cel mai cutezător din grupul celor absorbiţi de sofistica nonacţiunii este un pitic si cînd singurele lui acţiuni energice, iniţiate în numele tuturor si anunţate cu mare fast, sînt împroşcarea duşmanului cu flori de muşeţel şi ochirea cu un pistol cu pîlnie a unei scrumbii sîntem în plină comedie a făptuirii.

După ce pronunţă un discurs exhortativ spre a-şi hotărî camarazii să purceadă la lupta cu Răul, Răul politic, se înţelege, „eroul" se aşază la loc spre a constata, oarecum surprins si plăcut impresionat: „Cred că stau foarte bine". Si tot aşa, executînd pe lot itinerariul revoluţiei acest balet hilar cu vajnice porniri si grabnice renunţări, trupa nătărăilor simpatici înveşmîntaţi

operetistic *en grands gueniers* nu ajunge la Bucureşti decît după moartea lui Tudor Vladimirescu. Ivit la 1821, cam pe nepusă masă, elanul revoluţionar al personajelor, respectînd regula cărţii, se stinge în chip jalnic, detumînd, cum era de presupus, în prostraţie, indolenţă si tembelîc convivial. Amănunt simbolic, întrucît tradiţia confirmă faptul că acesta e modul în care se combate răul şi se consumă eroicul la români.

Sînt si numeroase alte avantaje ale lentorii, întrucît, descompuse şi derulate cu încetinitorul, gesturile cele mai banale capătă adesea o lumină spectrală. Demn de interesul unor teoreticieni ai artei este şi felul în care *descripţia* (pe care nu are cum s-o evite autorul cînd nu are chef să se ocupe de viitorul eroilor săi), tocmai descripţia se preschimbă, în chip paradoxal, în mişcare narativă prin dilatarea nemăsurată a unora dintre detalii si prin dezvoltarea fantezistă a acestor diiatări. Descripţia dă drumul pe uşa din dos unor scene şi întîmplări în care evoluează dezinvolt, în cel mai firesc mod cu putinţă, lighioane din bestiarul medieval, himere, întruchipări ludice, baroce sau suprarealiste, dar şi dospeli hiperbolice agopiene care lărgesc simţitor şi populează tărîmul „irealismului" românesc încă sărac.

Avantajele prezervării forţelor creatoare ca urmare a ignorării consecuţiei, a precauţiilor narative şi a suspansului sînt mult mai numeroase. Cititorul va descoperi singur si alte aspecte seducătoare ale cărţii în afara acestor performanţe stilistice centrate pe dilatare metaforică şi pe hiperbolă: mimarea erudiţiei şi a vetusteţei, a savanteriilor livreşti, gustul pentru voluptăţile şi maliţiile renascentiste, cultivarea cruzimii şi a grotescului, solemnizarea banalului, apetitul pervers pentru materia în descompunere, fascinaţia degradării şi a extincţiei lente, picturalitatea copleşitoare.

Manipulările metatextuale şi intertextuale de care au făcut atîta caz comentatorii interesaţi să facă din Agopian un postmodern nu ar mai reprezenta astăzi, în ochii cititorilor sastisiţi de trucuri şi sforării artistice, mare lucru dacă la acest prozator ele ar fi rămas o simplă dovadă a virtuozităţii „textualiste". însă, cînd personajele si autorul constată, ştiu şi arată că ştiu că sînt scrise şi au conştiinţa că trăiesc într-o carte şi nu în istoria reală, unde şi aşa existenţa lor nu ar adăuga nimic nou lumii acesteia, atunci şi acest fapt se adaugă altora asemenea pentru a crea un fundal melancolic întregii cărţi. Un sentiment al zădărniciei cutreieră cartea si fiecare rînd al ei, parte a unui lung prohod, îţi aminteşte că „deşertăciune sînt toate si viaţa aceasta este umbră şi vis, căci în desert se tulbură tot pămînteanul...".

La un an după *Tache de catifea,* Ştefan Agopian publică un roman - *Tobit* (1983) - a cărui acțiune are loc tot în Oltenia, dar cu un veac mai devreme, în timpul ocupării acesteia de către habsburgi. Fiu al unui boiernaş oltean, Tobit e prins şi jefuit de cîțiva lăncieri care îl lasă numai cu un ochi. Ajunge - ştiind nemțeşte şi fiind în posesia unui act de baronie emis de împărat - colonel într-o tabără militară care construieşte Via Carolina. în fruntea unei trupe de mercenari, va pleca să-şi reocupe moşia tatălui şi, fiindcă țăranii au părăsit-o şi vecinii boieri o revendică, încearcă să o stăpînească şi să o administreze cu banii unui cămătar. Nu va reuşi din diverse pricini să ducă la capăt această inițiativă, se refugiază într-o mănăstire şi se pregăteşte pentru un asediu şi pentru un pericol neprecizat.

Au loc în această carte întîmplări bizare şi de o mare violență, trădări şi împăcări, acțiuni de spionaj si conspirații, crime şi torturi. Nici una nu pare însă a avea consistența şi greutatea unui veritabil eveniment şi ne sugerează doar înfruntarea dintr-un joc accelerat de umbre chinezeşti. Cititorul care se obişnuise cu mişcarea lentă din *Tache...* va fi surprins să constate că textului i se imprimă un cu totul alt ritm, de parcă acelaşi stăpîn al maşinăriei acestui bîlci al deşertăciunilor ar fi apăsat, din întîmplare, o altă pîrghie.

Pentru prima oară se remarcă în text apariția unui scenariu mitic definitoriu pentru scriitor (va fi reluat şi prelucrat şi în *Sară).* El are ca prototip îndepărtat *Cartea lui Tobit* (textul socotit apocrif al Bibliei), unde - simpliiicînd puțin subiectul — un tînăr se străduieşte, în numele tatălui său, să intre în posesia unei sume de bani a acestuia, într-un loc îndepărtat şi primejdios. Ajutat de un înger şi de faptele bune, ştiute în cer, ale părintelui său, izbuteşte să facă ce îşi propusese. Cum se întîmplă adesea, povestea veterotestamentară prefigura *(figuram implere)* destinul eristic.

Tînărul Tobit din cărțile lui Agopian nu reuşeşte, deşi se zbate, să împlinească dorința tatălui devenită şi a lui. în *Tobit,* chiar finanțat de îngerul-cămătar ca să-şi tocmească o trupă de mercenari, pierde moşia pentru care avea acte şi se retrage ruşinos, în celălalt roman publicat peste cîțiva ani *(Sară),* personajul care va purta tot numele de Tobit va părăsi oraşul Sibiu fără să ducă la capăt nimic din ce a vrut şi pierzînd tot ce cîştigase (iubita şi pe propriul său moştenitor o dată cu ea). E la mijloc, în cărțile lui Agopian, un complex al paternității si, derivat din el, unul al identității Fiului.

Iar dacă luăm în calcul faptul că, şi în *Tache de catifea* si în *Manualul întîmplărilor,* eroii nu sînt în stare să-şi ducă la capăt proiectele, s-ar zice că ei se alia mereu în postura tragic-burlescă a unor învinşi ai Lumii, a unor Cristi care îşi ratează misiunea. Tache amînă la nesfîrsit implicarea în Istoric

şi se simte bine în rezervaţiile ei guvernate de Logosul-Palavră. în schimb, Tobit este o jucărie de hîrtie purtată de vîntul capricios al aceleiaşi Istorii care, la rîndul ei, e antrenată în jocul, plictisit şi indiferent la consecinţe, al unui obscur şi atotputernic amator de acte gratuite.

Cu un erou care, prin statură şi ambiţie, ar fi fost făcut să aibă destin de epopee şi cu astfel de fapte de slujitor mărunt al Nepăsării crude a istoriei, cartea se află în descendenţa *Ţiganiadei* şi a epopeilor eroi-comice (amestecul de ficţiune şi document din *Addenda* cărţii accentuează senzaţia). La efectul ei burlesc contribuie atît implicarea cititorului avertizat de parcurgerea unor *topoi* literari convocaţi cu intenţie, cît şi convingerea personajelor că aparţin unei ficţiuni, că fac parte dintr-o carte, în timp ce se străduiesc să facă parte din istorie.

Protagoniştii sînt de două ori manipulaţi: o dată de „cheful sau lipsa de chef a bunului nostru Stăpîn" şi încă o dată de cheful sau lipsa de chef a autorului care, la rîndul lui... în consecinţă, nimeni nu mai poate distinge realitatea de închipuire, regimul oniric de cel real, atitudinile grave de cele comice, lirismul de ironie, maxima seriozitate de maxima băşcălie, întîmplarea de necesitate, istoria de ficţiune, romanul de metaroman, tonul dramatic de tonul burlesc. *Tobit* reprezintă, sub acest aspect, o performanţă stilistică ce pregăteşte venirea pe lume a *Sarei.*

Numai că, imediat după publicarea romanului *Tobit* (1983), Ştefan Agopian a găsit cu cale să-şi consolideze descoperirile stilistice din primele cărţi, sintetizîndu-le în cele cîteva zeci de pagini fermecătoare care alcătuiesc ***Manualul întâmplărilor*** (1984).

Cele şase povestiri îi au ca protagonişti pe loan Marin (numit şi loan Geograful), dascăl, pe vremuri, la Colţea şi visînd să ajungă în Englitera, şi Zadic Armeanul, care susţine că a hălăduit prin toată lumea si a practicat nenumărate meserii, nu mai puţin pe aceea de cîine. Sînt doi clocharzi, doi beţivi jegosi care-şi tîrăsc existenţa jegoasă în medii jegoase, conversînd într-un limbaj livresc cu trimiteri savante oriunde s-ar afla, chiar în şanţul în care se trezesc, acoperiţi de broaşte rîioase, după beţie.

în scenele în care, pîndiţi de muşte, cîini lihniţi, şobolani şi spioni, cei doi tăifăsuiesc filozofic şi erudit, avansînd leze neoplatoniciene, explicaţii ştiinţifice sofisticate, ipoteze oculte şi consideraţii comic-fanteziste asupra istoriei, intervin si alte personaje: cîinele Magog, care trădează o cultură enciclopedică si face faţă fără efort disputelor intelectuale celor mai simandicoase, păsăroiul Ulise, avid de mişcare şi luptă, un Cacodemon cantemiresc, un înger care face ordine, usuinclu-i spre alte nopţi pe strigoii

jucăuşi, alţi îngeri (unii graşi ca porumbeii, alţii îngeri-pitici, un înger sforăitor Malfeior), stimfalidele născute din cîinii moloşi (după sursele Antichităţii), diavolul războinic, însoţitorul armatelor de ocupaţie, Clausevici etc. Deşi produse fantasmagorice ale imaginaţiei, ele se comportă firesc şi cu un soi de elegantă camaraderie.

De altfel, totul devine firesc în această carte-sinteză despre Balcania începutului de veac XIX şi, în consecinţă, nimic nu poate mira. Indolenţa funciară a eroilor, filozofia vieţii fără iluzii şi un fel de a fi ce presupune complicitatea cu orice formă a descompunerii topesc orice diferenţă între bine şi rău, visare şi trăire, prezent şi viitor, miraculos şi real, zi şi noapte, minor şi major, adevăr şi minciună, satanic şi domestic, viaţă şi moarte. Mizeria absolută coexistă cu înalta spiritualitate şi rafinamentul livresc. Citate şi interpretări din Platon, Pliniu ori Ficino, trimiteri la lucrări academice, ezoterice, ştiinţifice, recitări de poezii se aud rostite împleticit şi măreţ în locuri neverosimile, în butoaie, în şanţuri, lazarete, printre broaşte, muşte, resturi puturoase de mîncare şi boarfe soioase.

Nimeni nu tresare la apariţia demonilor şi îngerilor, nu se sperie de graiul omenesc al crinilor, de şobolanii transformaţi în hrană, de apariţia pe corp a semnelor ciumei bubonice. Psihologia eroilor seamănă izbitor cu aceea a ocnaşilor care urmăresc cu oarecare curiozitate voioasă asaltul metodic al păduchilor pe propriul trup.

în numai cîteva pagini, prin puterea cuvintelor, se impune literaturii noastre o lume, un univers în care spaţiul şi timpul se supun altor legi, *opozitele coincid* şi unde „statul şi aşteptatul şi vorbitul e tot ce se poate întîmpla". O lume fără speranţe neghioabe, incapabilă de nou şi unde totul vorbeşte cu o simpatică detaşare despre zădărnicie.

Absorbiţi de şotronul cu figuri al politicii culturale sau poate demoralizaţi de prelungirea terifiantă a regimului ceauşist, unii din criticii noştri de întîmpinare au trecut cu inconştienţă, neputincioşi ori, ca de atîtea ori, superficiali, pe lîngă unul din marile evenimente ale literaturii române: apariţia miraculoasei cărţi intitulate Sară (1987). Recitite astăzi, articolele din epocă despre roman vădesc deruta interpreţilor în faţa nu atît a rafinamentului neobişnuit al scriiturii, cît a faptului că aceasta ascunde, cu jocul ei de ape, cîteva straturi de semnificaţii şi cîteva scenarii mitice şi narative suprapuse.

Despre ele, putem zice că mai curînd le intuieşti prezenţa, păşind prin galeria de tablouri extraordinare din carte, şi că prezenţa aceasta e discretă tocmai pentru ca picturalitatea să nu se lase coruptă de narativitate. Pe de altă parte, scriitorul însuşi acoperă pe măsură ce descoperă. Capătul de fir pe care îl lasă o clipă la vedere spre a ne atrage spre un culoar interpretativ va fi tăiat

cînd nu te aştepţi şi înlocuit cu altul sau cu o frază care îţi şopteşte, în felul ei, că nimic nu trebuie luat în serios şi că, din orgoliu sau capriciu, totul ar putea fi deviat de autor în chiar clipa făptuirii.

Ceva anume s-a schimbat şi în stilul prozatorului, care în *Tobit* - să ne amintim - se hotărîse să elibereze resorturile mişcării epice (încetinite pînă la îngheţ şi blocaj gestual în *Tache de catifea)* recurgînd, sub acoperirea unei ironii abia sesizabile, la mijloacele romanului tradiţional: pitoresc, spionaj, război, tortură, violenţă, sex, schimbări de decor. *Manualul întâmplărilor* anunţase reîntoarcerea la lentoarea burlescă, adică la ceea ce va deveni marca stilistică a prozatorului. Lentoarea şi puţinătatea epică definesc şi proza din *Sară,* dar aici ele sînt matricea unei somptuozităţi stilistice impresionante. Eşti copleşit de ea şi ţi se pare inutil, ameţit de atîta splendoare, să mai cauţi o posibilă noimă a textului.

Ştefan Agopian are puterea de a nu se lăsa prins într-o schemă narativă şi de a evita organizarea faptelor şi alunecarea lor spre un sens anume. Totuşi, pentru a putea fi supusă tuturor fanteziilor, „povestea" avea nevoie de consistenţa unui cadru. El nu putea fi înlesnit de documentele, ca şi inexistente, şi de datele istorice, confuze sau precare, oferite de cronicile Ţărilor Române.

Autorul şi-a ales, în consecinţă, un burg transilvan: Sibiul anului 1703, stăpînit de „naţiunea" săsească, ai cărei conducători atestaţi istoriceşte îşi au locul lor în carte. loan Zabanius (Sachs) de Harteneck, corniţele naţiunii săseşti şi jude regesc, si soţia lui, intriganta Elisabeta Zabanius Harteneck; domnul consilier si senator Barberini; primarul Weber şi alt primar, loan Schuller de Rosenthal, aflat în închisoare pentru că reprezenta „partida catolică" devenită influentă; consilierul Ratte, omul Vienei, care, împreună cu Rabutin de Biisy, anchetează întîmplările legate de disputele religioase din cetate, ordonînd executarea lui Harteneck şi a altor două persoane. Numele acestor indivizi par a fi fost scoase de Agopian din documentele epocii ori din unele consemnări cu caracter istoriografie. Sînt actorii de pe scena istoriei, acolo unde se întîmplă lucruri care nu ne surprind: au loc sau se pun la cale crime, se inventează vinovaţi, se cumpără trădători, se ţes intrigi, au loc execuţii.

în fond, neinteresanţi, ei apar în carte doar pentru a-i cauţiona pe cei plăsmuiţi de imaginaţia autorului şi care participă la alte serii de evenimente, cele din zona fabulosului: misteriosul doctor Izrael Hiibner, astrolog si matematician cu puterile, ştiinţa şi sufletul unui Prospero; Sară Hiibner, fata despre care se ştie că a fost înfiată de la carmelite, dar care e mai curînd un produs al magiei doctorului Hiibner, ca si motanul vorbitor Theopomp, companionul Sarei si al copilului Simon Talaba; prietenele Sarei, surorile

gemene Clara şi Gertruda Barberini; Ion Tobit, care vine la Sibiu trimis de tatăl său să ridice o datorie de la Hiibner şi care se iubeşte cu pupila acestuia; copilul Simon Talaba - fiul unui mic nobil de origine română care l-a părăsit într-o lume înfricoşătoare -, ce va fi încredinţat văduvei Marta Koch şi va primi sprijin şi căldură sufletească de la Sară şi de la tatăl ei; Rafail, un înger ponosit, cuminte şi atoatepricepător, scos parcă din poveştile lui Creangă sau din Mârquez; baronul Spurck, bărbat de 40 de ani, gras, chel, cu o privire plictisită de miop (Agopian va face din el un personaj definitoriu pentru o carte în care guvernează neantul şi deşertăciunea).

în schimb, oraşul Sibiu nu e deloc o prezenţă fantasmatică. Vechile lui date arhitectonice, reperele urbanistice (Biserica Ursulinelor, Turnul Măcelarilor, Turnuşorul Trompetului, bastionul Soldich, poarta Berger etc.) şi atmosfera de epocă sînt reconstituite cu o uimitoare precizie, fapt ce oferă acea consistenţă realistă şi credibilitatea necesare unei ţesături fantastice.

Am separat prin abuz planurile, căci Agopian se aflâ, în fond, mai tot timpul în interregn, acolo unde fantasticul se îngînă cu realul. El nu se dedă unor lungi şi minuţioase dezvoltări realiste pentru a putea decola în fantastic (precum face Mircea Cărtărescu), ci se simte în largul lui să plutească în zona fumegoasă a „întîlnirii apelor". Altfel spus, e fantastic cu naturaleţe, *naturaliter,* inventînd mereu, fără vreo intenţie sesizabilă, combinaţii năstruş-nice în chiar clipa în care scrie.

Remodelînd după voie humusul culturii, el joacă graţios şi, în orice caz, fără ostentaţie optzecistă rolul de autor care ştie, într-o măsură mai mare decît o ştiau predecesorii săi, că totul se poate: face tot ce vrea, dar absolut tot, cu timpul acţiunii (pe temeiul gîndului biblic, de altfel exprimat, că „ceea ce va fi este ceea ce a fost"); visul este povestit ca realitate, realitatea ca vis şi visul e, de multe ori, realitatea altui vis ori e visat într-o altă realitate; din plictiseală sau fără motiv, va retrage acreditarea unui personaj, pentru ca tot atît de graţios să ne anunţe că îl va transfera pe un altul din altă carte („în curînd, spuse Elisabeta, în oraş va sosi un personaj nou, venit din altă carte"); suspendă cînd vrea timpul, îl dă înainte şi înapoi ca şi cum ar folosi un video-player sau, ca să ne exprimăm ca autorul, ca şi cum „ai vîrî mîna într-un ciorap întors" (timpul!) si „ai începe să-l întorci pe faţă" (e ceva aici din construcţia cărţii); abandonează emisia exact cînd aceasta avea nevoie de o complinire, contrariindu-i pe toţi cei obişnuiţi să citească fraze încheiate la toţi nasturii („Afară ningea în fuioare subţiri şi un alb încă străveziu acoperise lumea, ai fi putut crede că"; „Totdeauna va fi la fel, spuse domnul consilier, şi ea îl privi albă şi ţeapănă, s-ar ti zis că").

Cum spuneam, Agopian ne lasă doar să percepem prezența, în planul secund al scenei, a unor umbre ce se agită si se înfruntă inutil pe pînza murdară a istoriei. Ar fi vorba (parcă!) de încercarea de atragere a românilor la calvinism, la lutheranism ori la catolicism şi de intrigile inițiate în acest scop de oamenii politici şi de fețele bisericeşti, de posibila simpatie periculoasă a conducerii (care sfîrşeşte pe eşafod) a comunității săseşti pentru necatolici şi pentru Rakoczi - duşmanul imperialilor (catolici), reprezentați în burg de vigilentul şi atotputernicul consilier Ratte, sprijinitor al „partidei catolice". Nu „istoria" acestor intrigi ne reține cu adevărat atenția, oricîte caractere şi atitudini specifice ar revela ea.

Numele cîtorva personaje şi numele lui Tobit (bărbatul venit în cetatea Sibiului dintr-o altă parte a lumii spre a ridica, pentru tatăl lui, o datorie) ne obligă să luăm în considerare şi prezența unui posibil scenariu mitic. Ar putea fi vorba, după cît se pare, de cel impus de *Cartea lui Tobit,* o scriere considerată apocrifă şi care, datorită viziunii ei pietiste asupra vieții, a avut o circulație bizară în evul mediu. Tobit, un credincios din Ninive (care înmormînta pe propria cheltuială morții), îl trimite pe fiul său Tobias în Mezia, pentru a face rost de bani. îngerul Rafael (reprezentînd pe „morții recunoscători") îi dezvăluie lui Tobias mijlocul prin care îl poate răpune pe demonul Asmodeu spre a-i lua soția şi bogățiile. Reîntorcîndu-se acasă, Tobias îl va vindeca pe tatăl său de orbire.

Constatăm, însă, repede că evenimentele si personajele cărții lui Agopian întrupează într-o foarte mică măsură acest scenariu mitic iudaic. Tobit (aici un ins lipsit de consistență), chiar sprijinit de îngerul timid (cu slăbiciuni omeneşti) Rafail, nu face altceva important în carte decît să se culce cu tîrfulițe, să accepte invitații la mese înecate în valuri de bere si să o însămînțeze pe Sară - pupila doctorului -, într-o noapte pregătită vrăjitoreşte, cu spiriduşi majordomi, chiar de acdasta într-un grajd. La porunca fetei, el va ucide, într-adevăr, un țap (întruchipare a diavolului) apărut chiar în timpul împreunării tinerilor, vărsîndu-i sîngele pe paie. Atmosfera deloc terifiantă din grajdul unde sacrul se amestecă de la sine, în chip firesc, cu profanul te îndeamnă să dai şi o interpretare simplă, fiziologică, înjunghierii sîngeroase a țapului. Dar, tot astfel, poți să vezi în actul plămădirii unui copil momentul dedemonizării Sarei, al izgonirii diavolului din pîntecul ei.

De altfel, Agopian ne va ține tot timpul în acea stare de indecizie binecunoscută cititorului de literatură fantastică si nu va cădea, ispitit de demonul îngăduitor al literaturii mediocre, în eroarea de a adopta spre ilustrare datele unui mit sau ale unei mari poveşti. Pînă la sfîrşitul cârtii - si nici atunci îndeajuns de

clar - nu aflăm dacă Sară este găsită de carmelite şi înfiată de Hiibner sau e fata reîntrupată la Sibiu de acelaşi, după ce murise în Spania, în 1680; nu ştim dacă moare încă o dată cînd experienţa de magie ia sfîrşit sau dacă părăseşte împreună cu Tobit oraşul, ca să nască într-un loc mai puţin maculat. Sau dacă nu cumva totul are loc în visul febril al copilului Simon, îndrăgostit de fată.

Poate că - ucisă cu pruncul în ea - Sară este o Mărie care ratează naşterea şi, o dată cu ea, şansa izbăvirii eristice. Poate că, în experienţa lui de magie, Izrael Hiibner joacă rolul Demiurgului eminescian care readuce pe pămînt o fată nelumită, pentru ca aceasta să cunoască viaţa şi să se scîrbească într-atît de ea încît să-şi dorească reîntoarcerea în nefiinţă. Sub această incidenţă, s-ar zice că întîmplările dezgustătoare din oraş şi din lume (trădări, înşelăciuni, intrigi, otrăviri, căsătorii împotriva voinţei etc.) sînt scornite de acest medic izraelit (sau, mai sigur, închipuite şi puse în pagină de acest Prospero armean care e prozatorul) tocmai pentru a deveni argumentele unui refuz: Logosul nu mai vrea să se întrupeze.

Fireşte că astfel de supoziţii şi piste de lectură, înmulţindu-se, sporesc densitatea cărţii *(poros infoliu)* şi zestrea ei de înţelesuri, demnă de un Mallarme. Ceea ce contează cu adevărat este sentimentul pe care ni-l lasă parcurgerea ei, senzaţiile pe care ni le înlesnesc numeroasele poeme din care e alcătuit acest lung poem peste care pluteşte duhul morţii şi al zădărniciei: „Ceea ce aţi făcut, precum şi ceea ce veţi face de acum încolo nu distruge şi nu adaugă nimic lumii acesteia".

Personajele îşi prelungesc prin plăceri lipsite de plăcere viaţa lor fără iluzii si fără dorinţe, în care totul e ştiut dinainte: „Ezitînd, Casimir Spurck se desprinse de aceste gînduri viitoare, de tot ce avea să se întîmple în iarna acestui an...". Ele fac, în lume sau în intimitate şi cu încetineala din *Tache de catifea,* aceleaşi gesturi şi conversează cu aceleaşi puţine vorbe convenţionale, păstrînd acelaşi tempo chiar cînd li se anunţă mari primejdii, o iminentă trădare ori posibila lor execuţie. Cînd ştii ce urmează în propriul tău destin şi că nimic nu-l poate schimba, asprimile vieţii se teşesc şi nimic nu te mai poate tulbura. „Nu-ţi pasă" şi „nu trebuie să-ţi pese" sînt cele mai auzite replici, iar celelalte nu depăşesc capacitatea semnificativă a lui „aha!" sau a lui „sîntem supuşi poftelor!".

Nefiind agitate de năzuinţe, personajele fac tot atîtea puţine mişcări ca şi cele puse pe taifas din *Tache...,* dar aici ele nici măcar nu vorbesc. Şi chiar cînd vorbesc, nu spun mai nimic, adică nu ies din canonul politeţei. Ocupaţia

de căpetenie e statul: „Stătură o vreme aşa, tăcînd şi aşteptînd ca vreunul să se hotărască să spună ceva". Se stă în întuneric, în lumina amurgului şi cea a dimineţii şi mai ales se stă în faţa oglinzii, cu sfeşnicul sau luminarea în mînă. Bărbaţii stau goi (precum stă baronul Spurck, de la 6 dimineaţa, ascultînd flautul din Turnuleţul trompetului şi privind zidul din faţă), iar doamnele goale (precum stă Elisabeta Harteneck, cu lanţul de aur alunecînd în curbura sînilor).

Agopian are geniul surprinderii mecanicii gesturilor mărunte ale singurătăţii şi cartea lui este o veritabilă enciclopedie a ticurilor intimităţii senile: rîgîitul, aşteptarea acestuia, strănutul, exerciţiile cu limba în cavitatea dintelui bolnav, consultarea distrată a propriei imagini din oglindă etc. Cele mai multe personaje nu acţionează cu adevărat şi nu se mişcă pentru că nu au de ce să se mişte cînd totul pe lume e deşertăciune şi vînare de vînt.

Dar statismul acesta nu e doar semnul prezenţei sentimentului atotbiruitor şi paralizant al inutilităţii. El e pus în serviciul picturii şi al plăcerilor pe care ni le procură ea nouă şi autorului însuşi. Vorbim de plăcere pentru că tot ce ţine de vizual, olfactiv şi auditiv e convertit în plăcere estetică şi produce ceea ce autorul numeşte „o înveselire bruscă". Personajele, relaţiile dintre ele fiinţează pentru a putea oferi pretextul si componentele unor tablouri de o plasticitate uluitoare.

De fapt, ca importanţă în economia sutelor de compoziţii din carte, au aceeaşi pondere figurile umane şi entităţile ciudate în care se metamorfozează întunericul, aerul, noaptea, soarele, sunetele, lumina, mai ales lumina, corporalizată în zeci de feluri: tîrîtoare, trup obosit de femeie, cîine care te cunoaşte, animal plăpînd neidentificat, apă ce bălteşte, se prelinge, sfîrîie, picură fosforescentă: „înalt şi depărtat, în spatele pomilor, soarele îşi clipoci lumina, anunţă ora întîrziată şi ca o trompetă se lăbărţa peste lume"; ,^Lumina verde şi puţină i se adună la picioare, cîine nepăsător şi adormit"; „o lumină parcă strecurată prin coaja unei lămîi"; „Soarele se ivi peste oraş, lumină roşu încăperea, din tavan începură să picure stropi roşii, picurară în poala ei, picurară pe domnul consilier"; „Sta aşezat şi din stingă lui, străduindu-se, lumina se adună veştedă pe pupitru şi pe cartea pe care o răsfoia nepăsător"; „Lumina puţină, răsfirată deasupra capetelor lor, se strînsese ca o pînză intrată la apă, se făcu o pată luminoasă şi aşijderea unui soare uitat"; „Lumina se apropia de sfîrşit, o auzi rostogolindu-se buimacă sub picioarele lui Koork, Greii şi ale lui Kinder".

Ai impresia că personajele sînt făcute să iasă din mutism şi solitudine (unde se simt bine) şi să se angajeze în conversaţii totdeauna banale doar pentru ca pictorul să complice puţin compoziţia şi să redistribuie, cu ochi de artist, figu-

rile pe care lumina să cadă altfel, înviorător. Nici obiectele, puţine şi bine selectate, cîte apar în carte în general şi în fiecare cadru al ei, nu au alt rol. Aşezate în preajmă, precum la vechii pictori, draperiile, oglinzile, carafele de vin, lanţurile de aur, jilţurile somptuoase, astrolabul, măsuţa din lemn roşu pe care, eventual, stă un şirag de perle ajută, de pildă, goliciunii femeilor să-şi releve picturalitatea.

Naraţiunea însăşi nu pare a avea altă noimă decît aceea de a ne conduce spre o altă, o nouă scenă cu virtuţi plastice. Ea poate fi încetinită şi oprită auctorial de dragul unui stop-cadru care pune în evidenţă atributele unei lumini anume, bine plăcută vederii noastre: „Părînd că vine din altă parte decît din lumea aceea, o rază luminoasă îi poposi pe piept, o simţi aşa". Pînă şi ceea ce se întîmplă în încăperile baroce ale cărţii este parcă un reflex al închipuirii noastre care prelungeşte gesturile şi mişcă puţin personajele pînzei. Ca într-un atelier unde se iniţiază viitorii artişti, scenele se reiau cu aproape aceleaşi persoane la fel poziţionate, dar la ore diferite, pentru ca lumina să cadă altfel. Meşterul intervine uneori, aşezînd sursa de lumină unde trebuie: „Lumina venea dintr-o parte, jumătatea lor dreaptă şi respectiv stingă le era scăldată într-o pulbere aurie şi solzoasă, cealaltă jumătate avea o culoare întunecată şi puţin verzuie".

în galeria lui Agop, sînt aşezate în locuri privilegiate portretele de aristocrate tinere în pragul nunţii, de doamne care îşi ascund vîrsta şi tentaţiile încă vii, de bărbaţi de stat cu figuri apatice. Nu lipsesc, în ansamblul acesta de naturi moarte, chiar „naturile moarte": tăvi uriaşe de argint pline cu struguri uşor brumaţi, negri şi galbeni, ori cu grămezi de vişine culese cu codiţe. Dar frapează numărul considerabil de gesturi şi de posturi ce trimit cu gîndul la repertoriul canonic de atitudini al plasticii lumii: bărbat sezînd pe un fotoliu sau pe un scaun cu spătar în mijlocul unei camere goale; bărbat privindu-şi ceasul cu lanţ; bărbat în picioare îmbrăcat în postavuri verzi şi gri; lîngă un astrolab de culoarea mahonului sau cu o mînă rezemată de spătarul scaunului pe care stă cineva; aşezat în jilţ, cu o măsuţă în faţă, cu o carafă de vin şi o chisea cu dulceaţă de smochine „bălăcindu-se în lumină ca într-o apă imponderabilă"; la o masă, în aburii bucătăriei, cu berea prelingîndu-i-se flamand pe piept sau înghiţind o bucată de carne; femeie goală în faţa oglinzii sau în semiîntuneric într-o cameră barocă; fată cu pletele în vînt într-o cabrioletă sau sezînd în fotoliu cu cîinele tolănindu-se alături; o mînă, pur şi simplu o mînă întinsă prin aerul mătăsos al unei încăperi.

Şi, exact cum se întîmplă pe pînzele marilor pictori, ceva anume, ceva de leînţeles înnobilează misterios atitudinile, gesturile, privirile acestor personaje ivite din jocul de umbre şi lumini iniţiat de autor. Ele ştiu mai mult decît arată că ştiu şi ochii ascund ceva de nemărturisit. Ca şi conversaţiile, mişcările lor puţine şi încetinite trimit la un lucru important, dar inavuabil. O capodoperă în acest sens este portretul Sarei, care sugerează vitrificarea celulelor şi descinderea acesteia din altă lume. îl reproducem, merită reprodus în întregime, întrucît conţine *in nuce* substanţa cărţii, precum şi modul de naştere, prin ambiguizare stilistică şi echivoc, a poeziei ei: „Cerul este înalt şi albastru. Singură într-o cabrioletă, eroina noastră, de ce n-am spune-o, totuşi?, Sară Hiibner, priveşte pe lîngă vizitiu, undeva în praful drumului încă umed de peste noapte. Are o ţinută dreaptă, uşor rigidă, e totuşi o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gîtului şi, si mai multă în privirea ei din care parcă lipseşte ceva. Ochii ei rotunzi şi negri par lipsiţi de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate şi care, în umbră sau poate în amurg să ţi se pare negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări si stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben şi puţin verde, pînă la un căprui închis şi umed, dar totuşi cald în ciuda umezelii. Irisul, în totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, *e* ca şi cum te-ai uita prin nişte orificii de mărimea unui bănuţ spre un hău noptatec şi prin orificiile alea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcîndu-te să te înfiori şi poate să te întrebi ce ar putea fi şi altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Si totuşi moliciunea despre care am vorbit mai înainte, nu te poate face să nu te gîndeşti, şi la asta contribuie în primul rînd aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firişoare transparente, ale fetei ei, să nu te gîndeşti spun, la o oarecare mortificare a cărnii, dar mai ales a pieliţei fine care acoperă carnea feţei, o pieliţă întinsă pînă la transparenţă, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin şi foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrificare a celulei, dar mai ales a lichidului osmotic cuprins în ea, nici o pulsaţie, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar ştiind, simţind asta, că sub toate aceste aparenţe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsaţia neliniştită a sîngelui şi a adevăratei cămi şi că aparenţele nu fac decît să ascundă încă o dată ceea ce este mai important în noi: sufletul. Putem spune privind-o şi privind-o pe Sară, chiar din mersul legănat şi încet al cabrioletei şi prin aerul acela uşor colorat în albastru transparent şi rece, dar acum şi puţin roşiatic, e un roşu al frunzelor începînd să moară, precum şi al soarelui dintr-o

toamnă oarecare, toamna anului 1703, putem spune, cu dreptul de a greşi desigur, dar şi cu certitudinea subiectivă care ne mînă spre ceva încă neştiut, dar în mare măsură presimțit si închipuit de noi, putem spune, repet, că pe obrazul acestei femei, în jocul de lumini reci al unor cristale invizibile, din toată transparența asta minerală, prin el se străvede o transparență şi un joc mineral şi indiferent al acelui duh care ne mană, sufletul."

Poezia e nu numai protectoarea acestei cărți, ci însăşi rațiunea ei de a fi. Fraze întregi sînt demne de un Kavafis, altele îngînă rostirea mohorîtă a Eclesiastului, psalmi sau ecoul unor psalmodieri se percep de peste tot sub bolțile cărții. Capitolele se deschid cu versuri memorabile, unele din specia rară a burlescului liric („Dimineața începu tristă şi neîncăpătoare poftelor noastre"). Şi astfel de sclipitoare versuri vin de pretutindeni. Nu e vorba de o strategie de seducție prin armonie şi muzicalități făcute, ci mai curînd de secreta înzestrare a unui convertit la proză, care a venit acolo cu toate moleculele îmbibate de poezie, poezia zădărniciei şi a morții.

Tine tot de o anume specie de poeticitate şi efectul de ansamblu al celor două povestiri intrate în țesătura cărții si dedicate copilăriei şi minunilor ei: povestea copilului Simon Talaba şi cea a fetiței Sară. Simon e băiatul părăsit de tatăl său într-o lume ostilă (reverberații ale simbolicii creştine); Sară e fata nărăvaşă, detestată pentru naturalețea reacțiilor ei în mediul de evrei creştinați în care s-a născut. Amîndoi tînjesc după puțină iubire, după o mînă mare şi caldă în care să încapă sufletul lor plăpînd.

Băiatul scrie scrisori naive şi emoționante prietenului si colegului de departe, se confesează în vis şi se lipeşte de cei care, înțelegîndu-l, vor să-l protejeze. Trăieşte într-un vis perpetuu unde şi visul e visat într-un vis. în vis sau aiurea, se înamorează de o fată mai mare ca el (Sară reîntrupată), aşa cum numai un copil în pragul adolescenței se poate înamora. Cînd Sară, care i-a încredințat secretele grădinii doctorului Hiibner, va muri, o va chema în vis pe treptele casei pustii şi dorul lui o va reîntrupa spre a se mai înălța o dată cu ea de mînă deasupra florilor din grădina vrăjită. Şi fetița Sară, despre care lumea crede că e posedată de diavol, îl iubeşte pe fratele ei, Juan Pedros. Viața ei, trăită tot în reverii, e un basm cu vulpi îmblînzite, spiridusi, colibe din frunze, dezertări de acasă. Tot dorul fără margini îl va aduce îndărăt pe fratele iubit plecat departe, la şcoală.

E o mare puritate în gesturile si gîndurile acestor copii însingurați, un jind al căldurii omeneşti si al prieteniei care atenuează în carte, întrucîtva. apăsarea morții şi răscumpără ceva din sentimentul copleşitor al zădărniciei.

Realismul cotidian si reverberațiile lui fantastice.

Fabricarea fantasticului

Mircea CărtăreSCU căpătase girul criticii ca poet (premiul U.S.R. pe 1980) cînd s-a hotărît să publice povestirea *Păianjeni de^pămînt* în volumul colectiv *Desant '83.* Cititorii nu ar fi trebuit să se lase surprinşi nici de acest început timid (şi neconcludent), nici de confirmarea de mai apoi a unor însuşiri de mare prozator pe care o aduce volumul *Visul* publicat după şase ani (1989). Volumul amintit conține numeroase secvențe poematice, tot aşa cum în cărțile lui de poezie te întîmpină adesea o descriptivitate delirantă şi nu mai puțin o narativitate subtil-ironică.

Astăzi, cînd ştim ce a urmat, am fi în măsură să afirmăm că Mircea Cărtărescu nu a ezitat, de la bun început, să pună în joc o miză enormă. Ea e trădată de una din frazele cu aparența unei autoironii din *Visul:* „Nu vreau să ajung un mare scriitor, vreau să ajung Totul". Şi, într-adevăr, după Eminescu foarte puțini scriitori români au trăit în ideea romantică a atingerii omnipotenței şi prea puțini au mai fost însetați ca el de absolut. Totul sau nimic sau, dacă ar fi să evocăm ruleta rusească din povestirea lui, totul sau moartea.

Poate nu ar fi fost lipsit de sens să recurgem, în cazul unui asemenea scriitor, la un principiu analitic unificator. Volumul *Visul,* apărut în 1989, cuprinde, sub titlul *Nostalgia,* un grupaj de trei povestiri excepționale: *Jocul, Gemenii* şi *REM.* într-un *Epilog* (inutil) se mai află un text S.F. de serie mare, intitulat *Organistul.* O a patra povestire - *Riiletistul* -, cenzurată în prima ediție si reluată ca *Prolog* în următoarele, e o combinație modestă de Poe şi Villiers de l'Isle-Adam *(Contes cruels)* şi prezența ei nu se dovedeşte a fi fost strict necesară cărții. Liantul acesteia este sentimentul exprimat de chiar titlul tripticului *(Nostalgia)* şi de altfel numai lui i se potriveşte acel motto din sonetul *Trecut-au anii.*

Ca să privim cum trebuie întreaga splendoare a acestei proze dedicate vîrstei de aur a copilăriei şi fervorilor adolescenței imaginative, trebuie să ignorăm sîcîitoarele trucuri auctoriale lăsate la vedere după moda anilor '80: plecăciunile ironice, ocheadele şi aparteurile adresate cititorului complice şi colegilor cenaclisti, înlocuirea din mers a naratorilor şi a acestora cu scriitorul, presărarea de probe si de simboluri ale autoreflexivității (maşina care scrie singură povestea), introducerea „de mînă" în scenă a eroilor si celelalte dovezi de stăpînire a tuturor secretelor iluzionării prin artă.

Dacă procedăm ca atare (cum va trebui probabil să facem cu toate produsele cenacliştilor optzecişti), vom avea sub ochi o proză care recurge la o descripţie pregnantă de mediu social şi de atmosferă pentru a te putea conduce pe nesimţite în tărîmul insolitului. Ca procedură, această alunecare subtilă din realitatea recognoscibilă nu e diferită de aceea practicată de M. Eliade, A.E. Baconsky, St. Bănulescu sau St. Agopian şi Cărtărescu este probabil ultimul, reprezentant important al prozei realiste cu intruziuni fantastice. Avantajul lui, sub raport strict artistic, e însă enorm.

Prozatorul a intuit cea mai lină, mai plauzibilă şi mai lesnicioasă cale de pătrundere în lumea întîmplărilor insolite de lîngă noi şi a fabulosului cotidian. Ea se face, uimitor de simplu, prin înlesnirea pe care ţi-o oferă, de pildă, sensibilitatea aparte a vîrstelor imaturităţii: întîi a copilului, căci el trăieşte continuu, fără a fi stimulat de nimic, între vis şi realitate, el îmbrăţişează lumea fantasmatic şi preschimbă neostenit realul, dîndu-i neaşteptate dimensiuni. Nu prea departe, sub raportul puterii de imaginare, se află şcolarul adolescent în pragul primelor pîlpîiri erotice sau inflamat de patimi puberale.

împrumutînd acest unghi de percepere a lumii si acest fel de a visa cu ochii deschişi al eroilor săi preşcolari şi şcolari, autorul nu abdică de la statutul lui de matur care reconstituie, după un număr de ani, pentru el si pentru alţii, o lume. Se va şi folosi de efectul de distanţare şi de această pendulare între vîrste şi identităţi spre a ne stimula reflecţia şi asociativitatea, fără a ne lăsa o clipă să pierdem din auz clipocitul izvoarelor nostalgiei.

Există chiar un fel de alternare distribuită stilistic: maturului (de regulă, insul care îşi recheamă trecutul pentru a avea unul) i se rezervă rolul reconstituirii realiste a unui Bucureşti al anilor '70 si '80, cu străzi, blocuri, interioare, cvartale, locatari, magazine, tramvaie, autobuze, habitudini aflate toate sub cenuşiului socialismului ceauşist; copilului şi adolescentului (aparţinînd acelei *l'âge tendre)* - zona închipuirii, propensiunea spre fabulos şi alunecările în oniric.

Cu o acurateţe a detaliului trădînd o oroare evidentă de abstracţie şi de sclifoseală intelectuală, cîntăretul „îmbătat de concret" al oraşului Bucureşti (cum fusese numit de la debutul poetic Mircea Cărtărescu) revine cu predilecţie la habitatul copilăriei lui citadine, care cuprinde Aleea Circului, tramvaiul 16, scuaruri cu borcane şi sticle goale azvîrlite la un loc cu ambalajele, strada Ştefan cel Mare, fabrica de pîine, centrale termice de bloc si un număr mare de deşeuri ale civilizaţiei care fixează în memorie un spaţiu şi un timp anume (precum gropile de gunoi din siturile arheologice). De locuri si

de obiecte sînt, fireşte, ataşate gesturi, limbaje, psihologii, obiceiuri şi relaţii specifice unui cartier bucureştean, dar şi unor vremuri cenuşii pe care cartea lui Cărtărescu le prinde mai bine decît oricare alta, aşezîndu-le în albumul nepreţuitelor amintiri ale minunatei epoci a socialismului victorios.

Puştii din nuvela *Jocul* îşi ocupă timpul cu sporovăieli, poveşti naive şi jocuri, mai ales jocuri, în şanţurile de canalizare excavate şi lăsate aşa şi în subsolurile cu ţevi şi conducte ruginite, un fel de bolgii de bloc. Printre prietenii de atunci ai povestitorului preferată era „vrăjitroaca" (un fel de fabulă atroce a răului care sporeşte în proporţie geometrică şi se universalizează). Dacă un copil purtînd o mască şi urlînd fioros reuşea să prindă din urmă pe un altul, acesta devenea la rîndul lui o „vrăjitroaca", fiind obligat să alerge împreună cu primul după al treilea şi tot aşa, pînă la completa „rinocerizare" a cetei gălăgioase, huiduite de la balcon de locatarii exasperaţi.

Pe neaşteptate, într-una din zile îşi face apariţia printre copiii blocului cel ce va fi poreclit Mendebilul. Noul venit, deşi pare fragil, se comportă diferit de ceilalţi şi, încet-încet, ca un veritabil Erou-civilizator dintr-un străvechi mit amerindian sau semit, le impune respect prin ceea ce face şi ceea ce povesteşte. Mendebilul îi uimeşte întîi printr-un curaj nebunesc, escaladînd coşul fabricii de pîine, şi apoi îi fascinează prin istoriile stranii şi visele pe care le relatează barbarilor hipnotizaţi. Ceata e determinată să-şi cuminţească pornirile crude şi să renunţe la jocul cu măşti hidoase şi urlete canibalice. Acest Isus în spielhosen îşi impune legea tot cu minuni şi tot cu pilde şi poveşti cu neputinţă de-nţeles şi de aceea pline de farmec. Are o gesticulaţie şi o voce de profet, amestecînd neguros fragmente citite în cărţile maturilor, dar cu ochi de copil năzdrăvan.

însă miracolul nu durează, întrucît noii convertiţi se revoltă şi se întorc la vechile obiceiuri după ce îşi descoperă „învăţătorul" în pielea goală în subsolul blocului, adică în infernul ţevilor supurînde şi al libărcilor, cu una din fetiţele tribului. La un loc cu membrii acestuia, desprinşi de vrajă acum, Mendebilul iese din timpul sacru şi reintră în istorie, reluînd cu furie malefică jocul vrăjitroacei ce fusese interzis chiar de el.

Totul se petrece după apariţia printre copii a unui vînzător de fleacuri în cămaşă roşie-cadriiată, care le vinde jucărele ieftine si îi îmbie misterios cu un stilou pe care era imprimată o femeie în costum de baie. Dacă întorceai stiloul cu peniţa în sus, lichidul negru din el cobora, dezvelind femeia şi lăsînd-o complet goală, cum nici unul dintre puşti nu văzuse vreodată pe cineva. Stiloul pornografic ajunge, nu se ştie cum, în posesia Mendebilului, demonizîndu-l ca un obiect otrăvit prin vrăji, şi din acel moment totul se schimbă în comportarea lui şi a ucenicilor săi.

Netrecînd proba ispitei, s-ar zice că micul Mesia nu mai e în măsură să salveze lumea, care recade astfel în puterea Răului. Hăituit şi lapidat de copiii ce se simt prostiţi, Mendebilul, ca şi cum ar fi posedat de diavol, are o criză de epilepsie, spre a dispărea apoi din scenă. Luminat, peste ani, de un vis, autorul înţelege, cu sufletul greu de remuşcări (precum Saul pe drumul Damascului), că a trecut cu uşurinţă pe lîngă un eveniment crucial şi pe lîngă o făptură măreaţă aşteptată de mult.

Ne uimeşte în această excepţională nuvelă fineţea transferurilor simbolice, încrîngătura de mituri ingenios dosite în cutele cotidianului infantil, puritatea neverosimilă a desenului din cîteva scene şi în special din scena, înconjurată de un abur luminos şi străbătută în diagonală de o rază mistică, în care cei doi copii, neasemuit de frumoşi şi goi, stau nemişcaţi faţă în faţă.

„Erotopatia" se dovedeşte a fi veritabila obsesie literară a lui Mircea Cărtărescu, ce pare a fi devenit prozator tocmai pentru a-şi limpezi trecutul. La începutul nuvelei *Gemenii,* evocînd pe Hoffmann, Nerval şi Novalis, el se anunţă şi ne anunţă că „voi scrie nu ca să construiesc o poveste, ci ca să exorcizez o obsesie, ca să îmi apăr bietul suflet de monstru, de monstrul groaznic nu prin hidoşenie, ca la Kafka, ci prin frumuseţe". Scriitorul - care e în primul rînd poet - nu crede că ar putea face altceva: „Simt că nu voi fi în stare să scriu nici un cuvînt despre ceva incidental, neimplicat în obsesie, în himeră".

Aflat în pragul sinuciderii, confuz şi asaltat de amintiri sfîşietoare, povestitorul se simte mutat în fiinţa ameninţătoare, terifiantă a fostei iubite si vrea să scape de imaginea ei (care e acum imaginea lui) rechemîndu-şi trecutul ca într-o şedinţă de psihiatrie autoimpusă. Exact ca într-o astfel de şedinţă, important e însă să ştii să stîrnesti resortul memoriei şi să refaci treptat, ca într-un jurnal de bord, un drum care nu mai există pe nici o hartă şi în nici o amintire.

Dar dacă nu ar fi poezia textului şi copleşitoarea revărsare de imagini concrete şi de detalii, am zice că e de-a dreptul metodică, schematic-didactică urmărirea modificărilor sufleteşti ale eroului povestitor, de la momentul descoperirii identităţii, a alcătuirii fizice a propriei persoane pînă la erupţia fatală, la 17 ani, a unei iubiri devastatoare.

Totul începe de la ascunzătoarea dintr-un demisol de bloc unde partenera de joacă de la patrii ani, băieţoasa, sleampăta Marcela, îi înlesneşte constatarea diferenţei. Peste cîţiva ani, într-o tabără şcolară, un băiat (Traian) cu înfăţişare izbitor de matură, cu vocabular de om mare si cunoştinţe si

obiceiuri neobişnuite (un alt Mendebil) îl învaţă, fără a-l convinge de la început, ce înseamnă să ai o iubită, să te gîndeşti numai la ea şi „să-i faci lanţuri de margarete, să te pierzi cu ea de mînă prin pădure".

Desprinderea de copilăria năvalnică, deloc introspectivă, e însă dificilă. Pe elevul din ciclul al doilea de şcoală generală prezenţa fetelor mai curînd îl tulbură şi îl irită. A urmat prima izbucnire erotică, momentul îndrăgostirii de colega Lili, o repetiţie generală pentru dezastrul din ultima clasă de liceu. Acesta a fost pregătit de ceea ce psihologii numesc „faza inhibiţiei agresive".

Andrei, căci aşa se numeşte, şi nu întîmplător, eroul-povestitor, se socoteşte un înger căzut, un damnat: îşi dispreţuieşte colegii, se retrage sfidător şi eroic în lumea cărţilor şi a scrisului, ignorînd tot ce iubeau tinerii de acea vîrstă şi socotind femeia şi dragostea cauzele oricărui eşec. Cum se observă, traseul nu e diferit de cel pe care îl socoteşte normal orice manual de psihologie.

Adolescentul îşi simte inima „grea de o dragoste abstractă, o dragoste pentru nimeni" şi, pe fondul acesta de însingurare, apariţia unei colege noi, coborîte dintr-o altă lume decît a lui, se transformă, în pofida propriei lui voinţe, într-un eveniment. Colegele răutăcioase spuneau despre ea că e un copil snob şi răsfăţat, cu aere şi „mutriţă de doamnă" şi însuşi Andrei îi vede bine defectele: „mintea de vrăbiuţă, pretenţiile de cultură, gesturile uşor manierizate". Si tocmai această fetiţă-femeie pe nume Gina îi va dezarticula tot edificiul interior celui ce la început nu face decît să-i suporte nefericirea (dintr-o altă dragoste, eşuată, cu studentul Silviu).

Curînd, această fiinţă bizară, afectată şi teribil de schimbătoare va începe un joc pervers de ademenire şi indiferenţă, ameţindu-l ca un drog mult prea tare, dar cu neputinţă de evitat. Erotopatia în care alunecă Andrei („amestec de dragoste, ură, dispreţ, admiraţie, idolatrie şi silă") o va preschimba pe Gina într-o fiinţă hieratică. Iubirea definită uneori ca triumf al imaginaţiei asupra inteligenţei. Apar primele semne de boală (senzaţia de dedublare, transvazare şi identificare cu obiectul iubirii) şi criza nu întîrzie să izbucnească violent, cum aflăm din rîndurile scrise, la cererea psihiatrului, pe o noptieră de spital.

Dificil pentru cititor ca de-aici încolo să considere ce i se povesteşte drept rodul unei imaginaţii morbide, al unei halucinaţii sau drept o simplă depanare de fapte reale, doar redimensionate artistic. Scriitorul însă - şi în primul rînd scriitorul stăpîn pe arta sa de mare prozator - mizează în continuare pe inversarea de identităţi. Numele Andrei şi Gina (amintind de numele platonician al androginului) nu mai par a fi fost alese la întîmplare.

Eroina îşi reia ocupaţiile frivole şi fiţele de demimondenă iresponsabilă. Eroul se îmbată oribil din gelozie la o petrecere organizată la un coleg după un revelion şi o vacanţă de iama petrecute fără Gina. Jurnalul de spital al lui Andrei conţine toate amănuntele delicate ale geloziei lui însoţite de un delir imaginativ şi vise stranii. Crudă, naturală în cruzimea ei angelică (un înger cumplit, precum cel al lui Rilke), Gina îşi continuă tortura, schimbînd fără jenă iubiţii sub ochii lui. Nu ar vrea să-l piardă, însă, nici pe băieţaşul acela cultivat şi sensibil.

A fost de ajuns ca acesta să se arate, din exasperare, mai rezervat şi să-i scrie o scrisoare de adio pe un ton „trist dar uscat" pentru a se decide să facă gestul de mult aşteptat, îl face însă în felul ei misterios, purtîndu-l de mînă pe Andrei pe un culoar subteran în care se intra pe o uşă scorojită din camera ei. Coridorul umed şi murdar duce, pe sub fundaţiile Bucurestiului, într-o cameră din Muzeul Antipa, unde, în adîncuri, printre exponatele tuturor speciilor şi ale istoriei speciei umane, are loc ultima treaptă a iniţierii.

Sîntem deja în mijlocul unui tărîm fantastic descris cu o vervă năucitoare servită de o erudiţie taxinomică impresionantă. Secvenţa cu pricina este demnă de antologia oricărei mari literaturi europene şi întîmplarea de la sfîrşitul ei adaugă un nou strat de simboluri acestei povestiri închinate puterii Eresului. „Transformat, transferat în Gina" (şi cu corpul femeii iubite), Andrei îşi descoperă, privindu-se, privind-o, trăsăturile corpului lui uscăţiv şi păros de bărbat. Cu identităţile schimbate, „gemenii" se despart, părăsind în grabă locul iniţierii (al păcatului originar!) urmăriţi de exponatele brusc animate şi devenite ameninţătoare ale muzeului.

Abandonîndu-şi jurnalul de spital, pacientul care e Andrei-Gina (sau poate Gina-Andrei) constată eşecul experienţei de exorcizare a obsesiei sale prin scris. Nuvela s-ar fi putut termina fără mari pierderi cu episodul „izgonirii din rai". Prelungirea e o concesie făcută spiritului de cenaclu. Faptul nu are nici o importanţă, cum nu are importanţă nici succesiunea cam ilustrativă a fazelor iubirii. Dimpotrivă, povestirea avea nevoie de o gestică repetabilă, de o mentalitate, un fond de sentimente şi o evoluţie a acestora lesne de recunoscut.

Precum înaintaşul său Eminescu, acest scriitor a înţeles să-şi îndrepte cartea nu spre o categorie socială anume, ci spre o vîrstă miraculoasă, şi anume aceea a „dorurilor multe-ndefinite": „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi inimi cu aripe / Ah! lăsaţi ca să vă ducă / Pe-altă lume-n două clipe".

Purtînd un titlu misterios - *REM* -, mizînd, printre multe alte trucuri infailibile, si pe puterea acestor inițiale de a întreține, a stimula interpretarea şi a o îndrepta mereu spre tot şi spre nimic, cea de-a treia povestire are lungimea şi alura unui roman (130 de pagini).

Căutarea REM-ului este de fapt subiectul cărții în care o Şeherezadă de 35 de ani încearcă, povestind, să-l rețină încă o noapte în garsoniera ei din marginea Bucureştiului pe mai tînărul amant, studentul filolog din anul **IV,** Văii. în timp ce Văii e încă pe dram, camera Nanei (Svetlana) e vizitată şi descrisă amănunțit de cel ce joacă întîi rolul clasic de autor omniscient, pe care tichiuța artei îl face invizibil, şi curios. Cu grație şi uşurință, vrăjitorul ghiduş se strecoară apoi în pielea lui Văii, alunecă prin capilarele lui şi se culcuşeşte în „delta imensă a creierului său". O vreme va sta acolo şi ne va transmite impresiile, gîndurile adesea cinice ale junelui care îşi împlineşte visul oricărui puşti de a avea parte de o femeie matură, de o femeie adevărată.

„Cugetările" junelui şi observațiile lui nemiloase ne reintroduc în atmosfera unui cuplu care se ține prin puterea vremelnică a atracției sexuale şi printr-un soi de tandrețe motivată diferit de fiecare din parteneri. „C-o fi, c-o păți... Coffee", sporovăială, sporovăială. Junele amant, care se vede de acum puternic şi dominator, inițiază cu o curiozitate sadică operația de aspirare lentă a memoriei victimei (imaginea păianjenului care lasă uscată carapacea insectei paralizate apare în toate nuvelele). Pentru a provoca destăinuirea amoroasă a Nanei, începe prin a povesti el, printre bancuri şi filme, idila pe care o avusese cu Măria („Bloody Mary"), fata-buldozer, simpatică şi caldă în pofida „kitschului exuberant" al preferințelor ei artistice.

însă marea poveste a cărții, cuprinzînd - ca *1001 de nopți* - sertare cu alte numeroase poveşti, e rostită de Nana, în numele unei fetițe de 12 ani care în vara anului 1960 a avut parte de o săptămînă vrăjită. Mircea Cărtărescu îşi completează aici universul (pentru că, spre cinstea lui, are unul) cu elemente din lumea - suspect de bine intuită - a fetelor aflate în pragul pubertății: o experiență de transvazare pe care nici unui alt scriitor român nu i-a mai stat în puteri să o facă. Prozatorul a intuit disponibilitățile artistice ale vîrstelor de trecere, dovedind o cunoaştere în profunzime a fenomenului literar, a petelor albe de pe harta prozei româneşti. De aceea vom şi insista asupra textului cum n-am făcut-o altădată.

Ca în toate prozele lui, si aici descripția e totul sau aproape totul. Este, în chip paradoxal, motorul mişcării narative, calea prin care fantasticul se naşte de la sine, fără convulsii si grile deformatoare, mijlocul prin care trecutul (obsesia poetului) poate fi reconstituit ca univers artistic şi salvat.

„înalta fidelitate față de referent, de lumea reală" (cum se exprima autorul însuşi undeva) dă cititorului senzația de prospețime fără de care produsele imaginației nu pot fi crezute.

Nana începe prin a-şi evoca locuința din Bucureştii anilor '60 (vremea televizorului Temp 6), cartierul privit de sus, balconul unde-şi legăna ore-ntregi păpuşa Zizi, jucăriile, îmbrăcămintea, cunoscuții, Orăşelul Copiilor vizitat de Moş Gerilă, totul cu o superfetație de detalii. Călătoriile pînă în Dudeşti-Cioplea (unde locuiesc tanti Aura şi verişorii ei) erau singurele, veritabilele evenimente din viața fetiței si ele aveau loc cu o anume regularitate.

Ştirea unei călătorii (deci a unei schimbări) e, cum se ştie din marile cărți ale lumii, primul impuls al unei desfăşurări narative. La Mircea Cărtărescu, călătoria echivalează cu schimbarea - cam mecanică, dar viguroasă - de decoruri. Mişcarea epică sau, mai bine zis, senzația de mişcare derivă (ca la Celine şi Dimov) din succesiunea de descripții. Nu e pierdut nici un prilej, dar absolut nici unul, în care noi, cititorii, să nu fim îndestulați cu „concretețea infinitezimală" a obiectelor lumii înconjurătoare. Pînă la casa mătuşii Aura (din Dudeşti-Cioplea, de unde încep bălăriile cîmpiei), tramvaiul de lemn cu un singur far străbate întregul Bucureşti: şi mă întreb dacă autorul nu regretă a fi pus domiciliul fetiței cam aproape.

Aşadar, mama şi fiica ajungeau la Obor (descripție), urcau de regulă în tramvaiul cu mînerele ovale atîmate de plafon şi cu lume pestriță (descripție), treceau prin Bariera Vergului (descripție), coborau pentru mici cadouri la Rond (descripție), intrau în curtea casei verişorilor (descripție), în casă (descripție). Fata îşi reîntîlnea verişorii şi prietenele de aceeaşi vîrstă din cartier (descripție amănunțită, pe bucăți). Pînă şi comparațiile se transformă, dezvoltate năvalnic, tot în descripții, exact ca în poezia lui Dimov (din care se trage si *Levantul).*

Relatarea Seherezadei-Nana e întreruptă la răstimpuri, ca în orice roman *â tiroirs* care se respectă, de impresiile şi reflecțiile tînărului partener, ieşit acum cu totul de sub vraja Erosului, dar atras de ce se i se spune, întîmplîndu-se să i se îmbolnăvească grav mama, fetița a trebuit să rămînă o săptămînă întreagă la tanti Aura: alte descripții (cu noi nuanţe) ale lucrurilor şi ale fetițelor ce între timp crescuseră şi pe care Nana însăşi - schimbată acum - le vede în altă lumină.

Deasupra oraşului se ivise în acea vară o cometă cu sase cozi. Este semnul prin care prozatorul ne anunță că am păşit în hotarele timpului magic. De aici încolo, tot ce spun, ce visează, ce pun la cale si ce fac personajele - chiar atunci cînd acționează firesc - e susceptibil de interpretare simbolică.

Dar cel mai adesea, lăsate la vedere, simbolurile, miturile, aluziile ezoterice mult prea numeroase sînt înghesuite cu bună ştiinţă şi cu o ambiţie prea mare pe o pînză limitată şi neîndeajuns pregătită.

Strălucitoarele, tulburătoarele vedenii, visele, suculenta şi prospeţimea amănuntelor realistice nu izbutesc să alunge cu totul senzaţia de compoziţie după reţetă. Nu are a face, însă, cîtă vreme te simţi condus, fie şi metodic, prin locuri ce-ţi par cunoscute, prin seria de ecluze ale sensului şi prin sistemul misterios de labirinturi de o fiinţă inteligentă şi cultivată.

Relatarea Nanei cuprinde alte două rame narative care alternează şi se întrepătrund: povestea „alungitului" Egor şi povestea jocului „de-a reginele" pe care-l iniţiază cele şapte fetiţe prietene, în fiecare zi. „Alungiţii" - mama şi fiul -, fiinţe incredibil de lungi şi de fragile, au apărut întîi pe înserat la tanti Aura pentru o probă de croitorie. „Alungitul", pe nume Egor, se împrieteneşte iute cu Nana spunîndu-i povestea neamului său de negustori gruzini aciuiţi în Valahia pe vremea lui Hangerliu.

Străbunicul care făcea negoţ cu atlazuri la Giurgiu a fost omorît cu jungherul chiar de paşa de Giurgiu. Urmaşii, avînd biografii levantine, au rătăcit prin Europa şi prin nordul Africii (unde au contactat o boală a oaselor transmisă de o muscă), au fost băcani, palicari, călugări, crîşmari, bucătari, roşiori, cartofori ş.a. Bunicului Dumitru (ajuns într-un circ ambulant ca cel mai înalt om din lume sub numele Signor Firelli) i-au apărut pe piept, printre tatuajele încîlcite, literele prevestitoare: REM.

Genealogia neamului de pînă la bunicul Dumitru e scoasă, după spusele lui Egor, dintr-o cronică de familie care începe (se putea?) într-o mănăstire tibetană din secolul al XlII-lea, de unde un călugăr novice a plecat spre apus în căutarea a ceva nedefinit, dar simţit ca important *(La Quete du GraalIREM).* Această istorie fermecătoare pare spusă de un personaj din *Un veac de singurătate.* Ea ne pregăteşte, prin negurile ei istorice în care ne trage, să coborîm şi mai adînc în pădurea de simboluri şi semne misterioase.

Pentru că ştie să asculte, fetei i se cere să viseze. I se încredinţează o scoică (descriere) hipnagogică şi e rugată, pentru a elucida o enigmă (enigma REM-ului), să viseze şapte vise şi să le povestească în fiecare dimineaţă lui Egor. în primul vis (si în cele ce vor urma şi care sînt toate fragmente poetice) apare o pădure luminoasă încărcată de rouă dimineţii şi Nana simte că n-ar mai fi dorit să iasă din ea. Nopţile vor fi pentru visare si visele pentru a prelungi *Visul,* în care se înaintează mereu şi treptat spre ceva ce ar putea da o cheie a REM-ului.

în schimb, zilele vor fi dăruite jocului „de-a reginele": fiecare din cele şapte fetiţe (între care o ţigancă şi o evreică) este o regină pentru o zi. E împodobită după temperament şi posibilităţi (descripţie), primeşte cîte o „incintă sacră" (curtea, camionul vechi etc.) şi cîte un obiect magic (totemic) şi cîştigă dreptul de a porunci celorlalte. Sînt trasate în culori diferite (începînd cu violetul, ca în spectrul luminii) şapte cercuri magice pentru cele şapte zile şi aventura începe prin descoperirea unei încăperi subpămîntene, o grotă ovală cu un schelet uman gigantic (descripţie suav-macabră, specialitate a prozatorului).

Fiecare zi aduce cu ea întîmplări miraculoase (mai aproape de miraculosul folcloric decît de fantastic), metamorfoze şi călătorii fantasmagorice provocate, pe durata timpului magic, de puterea absolută cu care au fost învestite fetele-regine: jocul frisonant al parcurgerii accelerate a vîrstelor; traversarea unui oraş fantasmatic ascuns într-o perlă (joc CD); clocirea de către fete (fecioare) a ouălor în care se preschimbaseră baloanele de săpun ale reginei şi eclozarea unor vedenii (licornul, omida, crabul roşu, fiinţele monoptere, scheletul de cal şi călăreţ, fiecare descris cu de-acum cunoscuta minuţie); o ascensiune cu casă cu tot deasupra Bucureştilor (prilej de descriere aeriană dimoviană, cu o revărsare haotică de imagini); plămădirea (ca în alchimie) a fiinţei perfecte, a unui bărbat cu sîni de femeie etc.

în tot acest răstimp, noapte de noapte, Nana îşi urmează calea prin pădurea fără limite din visele comandate, întîlneşte (într-un vis) o cupă fisurată şi bînd din ea un rest de vin rubiniu (ecou literar: filtrul Ysoldei) se trezeşte îndrăgostită de Estera, evreica grupului, în următorul vis, rătăcitoarea prin pădurea paradisiacă (obsesie de bucureştean) dă peste o cheie de aur care îi strecoară dorinţa de a cunoaşte pînă la capăt, indiferent dacă dincolo de poartă se află Plăcerea sau Teroarea. A doua zi Ester urma să fie regină.

Visele sînt urmate de vizite la foişorul alungiţilor şi Egor capătă certitudinea că Nana e fiinţa aleasă să citească semnele şi să reveleze secretul REM, un fel de El Aleph la care se gîndiseră de mii de ani toţi iniţiaţii lumii. Alungitul îi dezvăluie fetiţei că este (se putea oare să nu fie?) scriitor, un scriitor care năzuieşte să ajungă Totul, să se substituie universului şi să ajungă el însuşi Lumea. Scria de la 16 ani şi abia trecuse de 15.000 de pagini în care se află - ironie colosală - un singur cuvînt repetat la nesfîrsit, cu tenacitate de furnică şi cu dorinţa de a atinge desăvîrşirea: cuvîntul *nu.*

în visul următor, ajunsă, prin pădurea cu lumini şi umbre acum, la o hardughie cu o mare uşă stacojie (ca în *Gemenii),* fata intră pe un culoar plin de păianjeni, vechituri şi detritusuri (descriere) şi ajunge în faţa unei

alte uşi care îşi arăta indecentă gaura cheii (simbol sexual prea uşor decelabil). Nana se trezeşte cu sentimentul neliniştitor şi frustrant că acea cheie de aur s-ar fi potrivit.

Ritualul nu va mai fi de-aici încolo respectat şi astfel se iese dramatic din starea de grație a poveştii şi a vîrstei miraculoase a copilăriei, în ziua a şasea, Garoafa-ţigăncuşa întîrzie şi jocul, prelungit tîrziu în noaptea cu lună plină (vechi simbol fiziologic), are loc într-o şcoală veche bîntuită de lilieci. Fetițele aflate în preajma unei mari schimbări fiziologice organizează un joc demonic. Judecata şi „rostirea învinuirilor" sfîrşesc cu condamnarea la spînzurătoare şi la ardere a păpuşei Zizi (simbol al despărțirii dureroase de copilărie). Nana are un sentiment de culpă, simte că a comis o eroare fatală. Nu poate visa şi vede cum toate minunile îşi pierd treptat culoarea.

Ultimul joc va fi al nunții mirelui Nana cu mireasa Ester şi sărutul celor două fete va fi semnul că Marile Jocuri ale copilăriei luaseră sfîrşit. Disperat, Egor o roagă să ajungă totuşi printr-un ultim vis la REM şi fata are senzația, adormind într-o stare întunecată, că altcineva o visează. I se pare că deschide ochii şi într-un vîrtej de culori aleargă spre foişorul alungiților, unde se afla magazia dărăpănată din celălalt vis. Deschide cu cheia de aur uşa stacojie şi intră în camera unde un tînăr scriitor (asemănător lui Cărtărescu la 30 de ani) bate la maşină *REM-ul,* povestea abia spusă de Nana junelui amorez.

Fata primeşte o foaie de calendar şi, reintrînd pe un coridor întunecat (descriem) în pădurea paradisiacă din visurile ei (descriere), încearcă zadarnic să regăsească drumul înapoi si înțelege că nimic nu mai poate fi ca înainte. Se trezeşte cu o foaie împăturită în pumn şi despăturind-o dă de foaia dăruită de tînărul din REM. Ea purta data de 3 mai 198..., adică era smulsă dintr-un calendar care urma să apară peste 20 de ani (sîntem pe urmele lui M. Eliade).

Fireşte, vraja s-a destrămat. Nana se va întoarce acasă pe Moşilor, cartierul, foişorul, magazia, curtea cu minuni vor fi, după o vreme, demolate şi acoperite de un cvartal de blocuri. „Timpul exterminator", cum ar fi spus Egor. Naratorul reintră în scenă în final,' obiectivîndu-se brusc spre a reproduce gîndurile eroilor şi ipotezele Nanei despre REM. El ar putea fi şi „un sentiment, o strîngere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce a fost şi nu va mai fi niciodată".

Această interpretare e mai în spiritul sfîrşitului nopții Şeherezadei: banalul Văii, căruia nu-i trece prin cap cît a fost de norocos, îşi părăseşte grăbit amanta. Aceasta, rămasă singură precum o femeie singură, reintră în propria poveste continuînd cu înfrigurare manuscrisul lui Egor, în care nu se aflu decît

un şir de «M-uri. Oul rămas dintr-unul din jocurile copilăriei se crapă şi din el se iveşte Himera. Ea acoperă triumfătoare cu umbra uriaşă o fiinţă micşorată, chircită, reîntoarsă încet spre starea de foetus. E deja prea mult.

Lungită şi complicată inutil, nuvela îşi pierde echilibrul şi dă senzaţia unei fabricări la rece a fantasticului prin asumarea deliberată a principiilor şi regulilor unei specii unde importantă e ingeniozitatea cu care se operează derapajul din „real", îmbibat de aluzii livreşti şi gîfîind de dorinţa de a bria, textul se salvează totuşi prin forţa detaliului şi prin surîsul complice care însoţeşte elaborarea.

Am analizat pe larg, repovestind didactic şi cu un dezonorant (pentru mine) exces de precizări şi amănunte, numai cele trei nuvele dedicate vîrstelor de trecere şi înfiripării atotputernicei domnii a sexului *(un sex e în toate...)*. Numai ele indică locul liber al istoriei literaturii române pe care l-ar putea ocupa Mircea Cărtărescu.

Dacă extrapolăm puţin, am zice că definitorie e la el obsesia pierderii trecutului. Va rămîne un prozator important al literaturii noastre mai ales prin efortul emoţionant de salvare a acestui trecut (care e şi un trecut al fiinţei), îmbătrînind sau devenind - obosit de glorie - indiferent la efecte, Mircea Cărtărescu îşi va ostoi, cred, ambiţia de a străluci şi de a demonstra. Atunci va ocupa, fără îndoială, un loc în marea literatură a lumii. Dacă acesteia, literaturii, îi va fi dat să supravieţuiască.

Proza livrescă, autoreferențială şi parodică. Literatura exercitiilor de stil. Literatura literaturii

i

De la mimesis la poiesis

Proza românească, în tendința ei de a nu se lăsa aservită dogmatismului oficial care continua să recomande reflectarea realității, a ajuns să se ia pe sine ca referent necesar şi suficient, în anii '70 au apărut texte cu o motivație specifică. Ele nu mai încearcă să relateze, să descrie, să analizeze pentru a configura o lume cît mai asemănătoare cu cea reală (pe care noi s-o recunoaştem validînd-o) şi nici nu se mai străduiesc să transfigureze realul, să-l împingă spre fantastic, spre absurd, spre mit, ori să-i dea un surplus de semnificație, oferindu-i însemnele parabolei.

Aceste texte - metatexte, în fond - atrag atenția asupra lor însele ca fapte literare şi scot din chiar această împrejurare un efect literat. Metaproza meditează (cu efecte de ordinul parodiei, al pastişei şi al intertextualității) asupra poieticii sale şi-si face un subiect din chiar această neobosită relatare a felului cum se scrie cartea.

Consecvenți cu această viziune au fost scriitorii cunoscuți ca aparținînd „Şcolii de la Tîrgovişte". Jurnalul notelor de atelier literar se află în centrul „creației" lor, iar literatura devine scopul absolut al existenței.

în 1969, **Mircea Horia SimionesCU** publică *Dicționarul onomastic,* prima carte din ciclul intitulat *Ingeniosul bine temperat* şi care va mai cuprinde: *Bibliografia generală* (1970), *Jumătate plus unu. Alt dicționar onomastic* (1976). *Breviarul (Histona calamitatum),* 1980, *Toxicologia sau Dincolo de bine si dincoace de rău* (1983). *Jumătate plus unu...* fiind o completare a *Dicționarului onomastic,* s-a vorbit despre o „tetralogie" în jurul căreia gravitează pe orbite cînd mai apropiate, cînd mai

îndepărtate celelalte cărți ale acestui scriitor excepțional: *Nesfîrsitele primejdii, După 1900, pe la amiază* (1974), *învățături pentru delfin* (1979), *Redingota* (1984), *Licitația* (1985).

„Tîrgovişteanul" Mircea Horia Simionescu a prefațat mai toate inovațiile stilistice ale prozatorilor optzecişti, dar şi, surprinzător, ale poeților, mai ales ale lor. Nu e „strămoşul mistic", ci chiar tatăl lor natural.

Dicționarul onomastic, deşi o carte de debut, pare opera unui scriitor fără etape şi stadii, fără istorie şi care se află în posesia desăvîrşitei ştiințe literare, a regulilor vieții, artei şi limbajului. Aici, ca si în genere în *Tetralogie,* Mircea Horia Simionescu face impresia unui demiurg sătul de zile, sastisit, care se joacă din plictis cu *materia mundi,* repetînd distrat momentele şi formele creației. Din felul cum îşi redactează textele, se deduce că e vorba de un autor care are conştiința uriaşului, copleşitorului trecut al scrisului şi care, simțind apăsarea demoralizantă a precedenței artistice, are totuşi puterea să răzbată de sub această apăsare prin însăşi folosirea consecințelor conştientizării ei.

Tetralogia poartă toate însemnele unei opere alexandrine care anunță asfințitul unui ciclu, poate sfîrşitul modernității, în timp ce proza românească - de puțin timp ieşită din chingile realismului socialist - se căznea încă să atingă performanțele şi diversitatea tipologică a celei interbelice, iată că în athanorul tîrgoviştean se ivea o splendidă creație borgesiană, ludică şi ironică, şi care nu dezbătea, nu reda, nu reflecta, nu slujea cuiva sau la ceva. Literatura noastră se vedea dintr-o dată sincronizată (cum nu se mai întîmplase din vremea primului val avangardist), ca şi cum o dialectică implacabilă ar fi adus-o acolo, ca şi cum totul în jur ar fi evoluat sub semnul normalității.

Rod al unei inconfundabile dedublări şi al unei arte combinatorii încîntătoare, produsele de o diversitate si o ingeniozitate uluitoare ale acestui scriitor reprezintă o victorie neaşteptată a gratuității, livrescului şi autoreferențialității repurtată în plină etapă de reîndoctrinare ideologică şi sub ochii neodihniți ai cenzurii.

Textele lui vizează nu o anumită literatură, ci instituția însăşi a literaturii. Mai mult: nu numai literatura, ci însăşi viața cu mecanismele si gesturile ei previzibile pare să intre în atenția acestui promotor al totalitarismului parodic în chiar vremea totalitarismului politic.

Dicționarul onomastic cuprinde, înregistrate alfabetic, un număr de fise caracterologice şi de definiții fanteziste sugerate de fonetica unor nume luate de peste tot, din presă, din cărți, din cimitire etc. sau inventate *sur le cliamp.* Cu inventivitate excepțională şi cu imaginație intertextuală debordantă, autorul exploatează marile resurse ale asociativității fonetice şi

mai toate consecințele ei: umorul absurd, umorul de contrast si de inadecvare, umorul de sursă livrescă, calamburul (care anunță practicile de după trei decenii ale „cațavencilor").

Uneori (în *Jumătate plus unu* mai ales), „caracterele", „portretele" capătă durată şi turnură eseistică ori se epicizează, preschimbîndu-se în pastişele savuroase ale unor tipuri recognoscibile de proză (balzaciană, urmuziană, picarescă, epistolară etc.).

Dicționarul... este, fireşte, o operă înveselitoare şi năstruşnică, dar putem să-i atribuim şi intenții serioase. Am fi tentați, de pildă, să o echivalăm cu o încercare impresionantă - printre puținele în lume - de respingere a arbitrariului semnului lingvistic. Mircea Horia Simionescu inventează un fel de ***onomanție*** literară.

Ca şi cum ar dori să întărească valoarea simbolică, pierdută cu timpul, a onomasticii, scriitorul, luîndu-şi în sprijin imaginația noastră intertextuală şi puternica tendință de semiotizare din interiorul culturosferei, reuşeşte să impună o legătură nouă construită semantic, dar surprinzător de plauzibilă, între nume şi caractere, între nume şi fapte. „Prin concentrarea a mii de impresii şi senzații foarte particulare..." (cum aflăm din teoria pe care însuşi o face în jurul numelui Ermenegildo), autorul găseşte cuvîntul în care să fuzioneze, ca într-o capsulă sintetică, toată acea profuziune de imagini simultane cu care ne goneşte din urmă memoria.

Ideea de a-şi valorifica, sprijinit pe o cunoaştere profundă a omenescului, harul asociativ, cu ajutorul acestei rețete a *denominării,* pare o aluzie la demiurgia creatorului: atribuirea de nume e o prerogativă divină. Pe meridianele întregii antichități numele desemna o realitate concretă, o calitate a acesteia şi reprezenta un act magic adesea, de influențare a destinului. Nostalgia autorului vizează, am spune, acele fericite vremuri cînd numele plutea deasupra şi în preajma ființei, aproape concret (ca unele spirite despre care părinții răsăriteni afirmau că au o oarecare materialitate).

Unii comentatori au considerat că mobilul real al *Bibliografiei generale* (1970) ar fi dinamitarea clişeelor, sfărîmarea tiparelor terne ale literaturii si că, deşi sub o formulă oarecum neobişnuită în cuprinsul literaturii noastre, cartea se aşază, prin mentalitate şi prin procedee, în descendența satirico-demitizantă a Avangardei. Subiectul mimatei *Bibliografii generale* pare a fi, într-adevăr, degradarea ideii de literatură. Locurile comune ale acesteia si. în genere, ale spiritului sînt aici persiflate şi de un fir polemic poți da oriunde în text.

Dar nu lipsesc interpreții care consideră că autorul are în vedere multe alte tipuri de stereotipii. Prozatorul însuşi a vorbit o dată despre opera sa ca despre o epopee eroi-comică, satiră şi panoramă a erorilor acestui secol şi a lumii în genere, o lume care „suferă de viciile stereotipiei şi ale inerției". La Mircea Horia Simionescu interesantă şi cu adevărat cuceritoare este chiar ipostaza aceasta a scepticului care ştie că nu se poate ieşi din tipic. Senzația de joc superior şi de gratuitate vine de la faptul că observația nu atinge niciodată nivelul lesnicios al satirei, că e generoasă şi estetizantă.

Mircea Horia Simionescu e în măsură să parafrazeze orice, e capabil de abila contrafacere a oricărui stil şi a stilului oricăruia, poate reproduce, cu seriozitate bufonă, scheme de gîndire, turnuri sintactice, automatisme şi tonalități de tot soiul. Ştie să lucreze în orice pastă, să traducă, în deplină cunoaştere a mecanismelor limbajului, prin alegerea cuvintelor, tonurilor şi ritmurilor, marea dar mica diversitate a unei culturi. Nimic nu scapă acestui observator infailibil şi simțul minuțios de care dispune, precum şi instantaneitatea cu care înțelege „entomologie" ni-l cheamă în minte pe Raymond Queneau cu *Exercices de style* şi *Fetite Cosmogonie portative.*

Sînt vizate nu puține modalități de redactare şi maniere stilistice cunoscute: ornamentica epitetelor gratitudinii, protocolul recunoştinței pioase al unui *Cuvînt înainte;* elanul provincial şi fudul al semnalărilor de noi şi prestigioase contribuții autohtone peste hotare; redactarea în poncife distins academice, neangajantă, asezonată cu mici obiecții; formule de deschidere şi de încheiere - imposibil de ocolit - ale recenziilor şi articolelor critice; nelipsitele icnete lirice ce întretaie, din timp în timp, narațiunile; aerul preocupat şi măreț al paginilor de confesiune epistolară; notația nevrozată de jurnal de campanie; jovialitatea epitetelor abuzive din evocările jurnaliere ale unor celebrități; ținuta senină, neostenit primăvăratică, a autobiografiilor mulțumite de sine etc.

Nu avem spațiu pentru a oferi exemple în care alura tipică a redactării sare în ochi. Nenumărate fragmente, poate toate frazele *Tetralogiei* ar putea ilustra aria îndeajuns de întinsă, dar nu nelimitată, de habitudini ale prozei (şi nu numai ale celei socotite literatură de grad secund). Punînd în mişcare un uluitor mecanism de pastişare, Mircea Horia Simionescu se dovedeşte a fi în posesia cvasitotalității manierelor stilistice. Mai mult, atitudinile, situațiile, relațiile din sfera umanului - adică însăşi substanța artistică a prozei şi semantica însăşi a vieții - par a-i fi familiare acestui scriitor, în aceeaşi măsură.

Scriitorul ne obligă să credem că stăpîneşte pîrghiile vieții, că ştie, pînă la plictis, toate atitudinile existențiale, toate posibilele reacții psihice, motivările şi mişcările de răspuns, oricare din consecințele acțiunii şi

contraacțiunii, inițiativele probabile si scenele consecutive acestora, întreaga varietate de decoruri, toate gesturile, ticurile, conduitele verbale, ca si inventarul absolut al tipurilor umane. In tiparele astfel dominate, scriitorul ar putea turna *orice.* Modelele funcționează implacabil şi înlănțuirea actelor e, într-adevăr, atît de verosimilă, încît te surprinzi, uneori, a nu fi realizat năstruşnicia informațiilor formalizate.

E o mare intimitate cu viața, cu cotidianul, în secvențele *Tetralogiei,* în scenele creionate cu precizia la care ar jindui orice romancier realist şi care lui nu-i produce cine ştie ce satisfacție. Simți că acest scriitor ar fi apt - stăpîn cum e pe codurile genetice şi literare - să opună existenței înseşi o altă existență (aşa cum, replicînd istoriei literare, scrie pagini de istorie fictivă). O existență compusă din tipicități, adică din ceea ce îi este dat unei conştiințe penetrante să sesizeze ori să se mistifice a ignora.

Cu o fantezie de mare cuprindere, cu o intimitate atît de pronunțată cu paradigmele lumii, cu o ştiință exactă a formelor, Mircea Horia Simionescu nu confirmă, totuşi, o vocație demiurgică, în sensul că nu e un ziditor de lumi noi. El *reface,* ca revenit după un dezastru, din fragmente de memorie, un univers. E încă în posesia unui volum uriaş de detalii şi de coduri, dar legăturile adecvate dintre ele nu şi le reaminteşte. Ca într-un exercițiu de destindere, Creatorul comite năzdrăvănii, reconstituie din ce poate, din materii imprevizibile, adesea incongruente, spre a se amuza, prototipii zilelor Genezei, trasează serii de avatari, le parcurge, iute, destinul, aprinde, din loc în loc, viața, experimtentează conflicte, pune la cale întîmplări după reguli încercate.

Din zestrea de formule, motive, teme, tipuri, trame - despre care lasă să se creadă că aparțin unui inventar pe deplin cunoscut şi complet - autorul alege pe una sau pe alta, le încarcă, o clipă, de substanță, le dă un sens, complică apoi, dar nu mai mult decît ar admite noul tipar în care a alunecat. Ca pentru a-şi rememora senzațiile Genezei, Creatorul face să se desprindă, din imperiul său de forme pure, cîte una, la întîmplare, urmărindu-i întruparea, punînd-o să ilustreze o temă, lăsînd-o să se mişte, o vreme, în spiritul acesteia. Prins, cîteodată, de joc, ajunge să se abandoneze conflictului schițat şi duce la capăt intriga, uitînd că se află pe o cale bătută.

Tocmai această din urmă trăsătură (concretizată în piesele independente, în povestirile ce ating apreciabile lungimi, din *Tetralogie* ori din alte volume, precum *După 1900, pe la amiază]* adevereşte faptul că acestui spirit îi e necunoscută atitudinea inconcesivă. El nu se poate indigna pentru că ştie că e în *scrisa* creatorului de a produce convenții si, nu o dată, peste ironia lui blîndă, atotpricepătoare, trec emanații afective şi umbre de vis. **în** fond, nu

altceva decît sentimentul rafinat al culturii, duhul calm al bibliotecii coboară peste texte, le dă îngăduința, detaşarea care chezăşuieşte nimbul de impasibilă măreție.

E de domeniul evidenței că toate cărțile *Tetralogiei* (ca şi celelalte semnate de Mircea Horia Simionescu) sînt redactate cu privirea pironită asupra succesiunii istorice a tuturor formelor literaturii, sub teroarea unei ascendențe care nu te poate asigura de ineditul absolut al textului tău. în asemenea condiții, scriitorul, înfrîngîndu-şi reticența si orgoliul intelectual inhibitiv, a putut totuşi să dea curs năzuinței inconştiente de a suspenda, chiar şi numai pentru o clipă, pentru clipa lui, acțiunea prohibitivă a memoriei culturale. Autorul s-a determinat să creadă, măcar pe durata actului, că nu e şi el un agent al previzibilității lumii.

înfruntarea dintre inhibiție şi elanul creator înnăscut al artistului este, la Mircea Horia Simionescu, chinuitor de acută, dar din acest conflict aproape ireductibil se iveşte şi, în chip paradoxal, sporeşte opera. Pe cîmpul frămîntat de tendințe antagonice, înfrînții sînt învingătorii. Totuşi, cu puțină atenție, cititorul poate descoperi expresia tragică de pe chipul scriitorului dezolat de incapacitatea de a-şi legitima prezența „în act", de neputința de a-şi găsi un loc, un loc fără precedent, adică o identitate.

Sentimentul persistent al îndoielii, al zădărniciei efortului, incertitudinea apăsătoare umplu spiritul de umilință, dar îi şi impun reacții de tip compensativ. Conştiința gravă că suferă de un deficit, recuperabil, poate, numai prin intensificarea trăirii artistice, îl împinge la expediente de ordinul ostentației şi al fanteziei simulante. Marile gesturi exhibitive, spectaculare, suprapunerile uluitoare de planuri şi de efecte burleşti delectabile, marea instabilitate caleidoscopică, artificiile, parada tipologică, cu continua rupere a granițelor dintre personajul de bibliotecă şi cel de stradă, aglomerarea de note, avalanşa de calambururi, inventivitatea umoristică, multiplicarea unghiurilor pînă la frîngerile ilogice, acel du-te-vino între zona imprevizibilului şi cea a banalului, într-un cuvînt, fantezia cu care ne copleşeşte Mircea Horia Simionescu reprezintă, în fond, convertirea deziluziei în iluzie, a dezamăgirii în amăgire. Eliberarea fanteziei, cu conştiința implicită a iluzionării, devine o *metodă* de existență.

Fantezia de care vorbesc toți exegeții lui Mircea Horia Simionescu este starea de **supracompresie** (ori de subcompresie) a unui cazan uriaş în care fierb laolaltă fragmente de cultură, eroi, fracțiuni de eroi, secvențe cotidiene, frînturi de informație, crîmpeie de literatură, părți de peisaje văzute şi

închipuite, zîmbete omeneşti, racursiuri, forme, forme. Pentru a înţelege felul cum funcţionează ea, trebuie să evocăm bolboroseala în semisomnolenţă a Memoriei înseşi.

Nu e întîmplătoare, în *Tetralogie,* recurenţa unei plăsmuiri de o speţă particulară, a *maşinăriei,* a unei maşinării sofisticate, urmuziene, compuse din piese bizare, de o fabuloasă diversitate obiectuală (artistică şi paraartistică) şi a cărei funcţionare dezvoltă similitudini ciudate. *Maşina de produs emoţia artistică* (din *Bibliografia generală),* chiar dacă oferită cu ironie, evocă ceva din regimul de asociativitate totală şi imprevizibilă în care pare a lucra artistul cînd o doreşte. Ea poate fi inventariată ca simbol (arhetip baroc) al instabilităţii, metamorfozei şi ostentaţiei.

Ni-l închipuim pe scriitor ca posedînd, înainte de toate, o disponibilitate absolută, asemănătoare aceleia a aparatului extravagant descris şi înseşi Memoriei culturale, pentru a se scufunda, la dorinţă, în starea unei neîntrerupte asociativităţi. Prin creşterea sau scăderea restricţiilor raţionale, ca şi prin reglarea dozei de cumpătare logică în funcţie de ridicol şi de lipsa de crez lăuntric - ce pîndesc de peste tot - se ivesc toate frîngerile imprevizibile de fraze şi acele diferenţe vizibile de ton şi de manieră (de la realism tipologic la absurd).

Răsturnările stilistice, care merg pînă la tiparul frazei, instabilitatea care ajunge să pară o vocaţie, mobilitatea decorurilor într-o procesiune de aparenţe „necesare", simulările, înscenările de tot soiul constituie, de fapt, un *program spiritual* (ce va putea fi receptat ca un program estetic). Alunecările nebune ale fanteziei pun în mişcare energiile interzise de conştiinţa tipicităţii, astîmpără setea de făptuire. Cu cît mai rapide schimbările de optică, mai fastuoase jocurile de lumini, cu atît mai uşoară iluzionarea.

Prin abundenţă, defrenare, artificiu, prin supralicitare în sensul formei, autorul - care ilustrează, poate ca nimeni altul la noi, starea de spirit barocă - sugerează (suplinind) omnipotenţa pentru ca să-şi conteste, apoi, imediat, efemera lui necesară „minciună". Un obscur resort al mistificării îl determină să creadă că schimbarea rapidă de măşti şi travestiuri, gesturile de prestidigitator sînt în măsură să amîne pentru o clipă ivirea obrazului de spaimă al convenţiei.

Priveliştea diacronici culturii, a bătrîneţii spiritului are aceleaşi efecte asupra stării de spirit a acestui creator ca şi intuirea lumii, a vieţii sub specia efemerităţii şi în regim de criză, de tensiune internă, de către oricare dintre artiştii socotiţi de viziune barocă.

E vizibilă, în cărţile *Tetralogiei,* predispoziţia pentru disonanţe şi efecte de surpriză, pentru stabilirea de raporturi cît mai divergente, pentru amestecul speciilor, pentru trecerea de la dilatarea hiperbolică la elipsă. E o predispoziţie

explicabilă prin starea de tensiune amintită, dar e, simultan, soluția existențială - resimțită ca *necesitate existențială.* Şi asta pentru că tot din efortul exacerbat al imaginației artistice de a seduce prin ea însăşi (fără a se supune unei structuri şi visînd, poate, la evitarea oricărei structuri generatoare de tipic) şi tot ca demonstrație de virtuozitate stupefiantă, apare stilul *volte-face* - identificabil în desele şi fulgerătoarele metamorfoze ale textului. Boicotînd organizarea si organicitatea stilistică, el va crea totuşi (cu sau fără voie) o incoerență coerentă.

Constatăm că în conştiința imposturii sale autorul află izvorul unei voluptăți subtile; dar şi aceasta nu are durată, fiindcă o plăcere la fel de mare îşi trage el din contestarea, din renegarea propriei iluzionări. Citind cărțile lui Mircea Horia Simionescu avem tot timpul senzația prezenței, în spectacol, a artistului, a marelui scamator care se ia în serios cu intermitență, se convinge, o clipă, chiar pe sine de savoarea fanteziei sale, pentru ca să-şi deconspire brusc mitomania ori să-şi comenteze, lucid şi detaşat, reprezentația.

Artistul parodiază (e răspunsul orgolios dat crispării sterile la care îl determina sentimentul acut al precedenței şi al banalului) şi se autoparodiază (ca măsură de preîntîmpinare si ca voluptate a divulgării, a jocului pe față). împingînd foarte departe jocul cărților pe față, scriitorul lasă să se vadă secretele artei sale şi ale artei în general şi, paradoxal, gestul lui nu rămîne fără consecințe „artistice": revelarea, îndrăzneață sau disperată, a paradigmei literaturii devine, în chip neaşteptat, literatură. Aşa cum se prezintă ea, situația nu are antecedente numeroase în tradiția prozei. In literatura română, atît de departe încît pe această cale să se constituie, astfel, o operă, nu s-a ajuns, pînă la Mircea Horia Simionescu, niciodată.

Putem spune astăzi că mai ales primele două volume ale tetralogiei *Ingeniosul bine temperat* au contribuit la prestigiul acestui inconfundabil prozator. De nu ar mai fi adăugat nimic acestor două texte miraculoase - apariții neverosimile la vremea naşterii lor - şi locul scriitorului în cultura română nu ar fi fost altul. Deşi interesante şi la fel de fermecător ingenioase, celelalte cărți repetă experiențele stilistice ale primelor sau ilustrează, pe un număr mare - uneori prea mare - de pagini, teme, procedee, artificii stilistice altădată doar schițate.

Breviarul - care e un fel de utopie acidă *ă la* Swift, dar colorata urmuzian - mizează pe virtuțile umoristice ale comentariului adiacent şi ale notelor explicative care dau si ***Tiganiadei*** deschidere modernă. Cronica redactată de un, fireşte, Anonim e completată cu notele editorului şi cu un all text - lămuritor-, tot al Anonimului. Ea se alcătuieşte, în felul *Istoriei icro-*

glifice, din discursuri ale unor oameni intrați în regresiune şi metamorfozați în păsări, patrupede, insecte, şi finalmente - şi ca o aspirație supremă -, în obiecte: minunata şi mult rîvnita stare de obiect (vis comunist).

Şi cel de-al patrulea volum al *Tetralogiei* exploatează pe larg disponibilitățile parodice ale unei specii vizate adesea în *Bibliografia generală* pentru cumulul ei de cutume stilistice: autobiografia. Ea e dubiată de comentariul autorului care, la rîndul lui, e complicat şi reflectat divers şi nu o dată divergent în comentariile şi adnotările „martorilor", pînă la deplina disoluție a „trecutului" devenit astfel indefinisabil.

Parodie a prozelor fantastice si de aventuri cu deznodăminte imprevizibile este şi amplul roman ***Nesfârşitele primejdii*** (1978), alcătuit, ca într-un exercițiu suprarealist, din fragmente narative incongruente, secvențe de vis, închipuiri ieşite din cronologie şi logică şi care vor să reconstituie o biografie, fără, se înțelege, să reuşească altceva decît să inculce cititorului senzația participării la un regal al fanteziei şi subtilității scriitoriceşti.

Contribuția lui Mircea Horia Simionescu la întemeierea metaromanului românesc este mai însemnată decît aceea a prietenului său Radu Petrescu, care s-a folosit de resursele jurnalului, în cărțile lui tipărite după *Tetralogie,* la centru se află cel mai adesea istoria, jurnalul scrierii unei biografii, adică biografia unei biografii, care, precum în genere realitatea obiectiva însăşi, nu se lasă prinsă.

Dar chiar această neputință devine salvatoare în planul artei, dînd naştere cărții sau, mai bine zis, cărților. Căci la numai un an după *Nesfîrşitele primejdii* apare romanul ***învățături pentru delfin*** (1979), al cărui subiect este scrierea la comandă a biografiei „luminoase" a unui gangster.

După această metabiografie care e dedicată, în chip parodic, înțelepțirii unui „delfin" (a junelui Delfin Protopopescu), Mircea Horia Simionescu publică ***Redingota*** (1984), roman cu punctul de plecare tot într-o împrejurare biografică preschimbată în pretextul unei meditații asupra neputinței literaturii de a ieşi de altundeva decît tot din literatură. Nelipsita *Addendă* a romanului - în fond, dosarul croirii *Redingotei* - dezvăluie omniprezența fenomenului intertextualității (evident, fără să fie numit astfel). Cel ce scrie profită de experiența antecesorilor, personajele lui împrumută caracteristicile ailor personaje şi, spre a fi mai convingător, chiar frazele altor cunoscute romane.

O creație sau, mai bine zis, o creatură a bibliotecii sale (ca în Borges) este şi personajul din ***Licitația*** (1985), care e, ca si Mircea Horia Simionescu, autor al unei *Bibliografii generale*. După un voiaj în lumea din afara preafericitului spațiu matricial al bibliotecii, naratorul - care e produsul acesteia - se întoarce la ea, recunoscînd, indirect, supremația ficțiunii.

Senzația de ansamblu pe care o transmit cititorilor lui Mircea Horia Simionescu aceste cărți este că ele reprezintă amplificarea tautologică a motivelor, ideilor şi procedeelor *Tetralogiei* şi că întreaga producție literară a acestui prozator excepțional are sensul inversat.

Interesant e şi faptul că în toate aceste metaromane - care avansează, eseistic, numeroase teorii literare şi în care au loc suprapuneri de timpuri, de voci, invazii onirice, dezvoltări epice neverosimile - există mari fragmente narative sau chiar miniromane aparent autonome, care au un cadru realist şi prozaic, situații acut realiste, multiple reflexe ale cotidianului şi o remarcabilă priză la concret si imediat. Presupunem că autorul a făcut apel la aceste doze de realism pentru a putea face suportabile subtilele şi fastidioasele chestiuni legate de poietica romanului.

Optzeciştii au învățat lecția de echilibru salvator a lui Mircea Horia Simionescu: pe de o parte metaliteratură, pe de alta concretețea cotidianului, în genere, poeții au preferat poezia facerii poeziei, prozatorii au coborît în lumea pestriță a străzii. Numai Mircea Nedelciu le-a făcut pe amîndouă.

Nu mai puțin de trei din cărțile lui **Radu PetreSCU** sînt jurnale: ***Ocheanul întors*** (1977), ***Părul Berenicei*** (1981), ***A treia dimensiune*** (1984). însuşi volumul ***Proze*** (1971) cuprinde, pe lîngă două narațiuni şi o evocare delicată a copilăriei, şi un jurnal din care deducem că autorul scrie nu pentru a adînci cunoaşterea omului, ci pentru a cunoaşte voluptatea stilului. Alte cîteva mii de pagini de jurnal îşi aşteaptă şi astăzi editorii", încît nu e lipsit de sens să socotim jurnalul început în 1942 drept textul matrice din care s-au desprins toate formele literaturii acestui scriitor: acelea mai apropiate de romanul tradițional - precum cunoscutul ***Matei Iliescu*** (1970) - , dar şi cele în care narcisismul său textual atinge în cîteva rînduri nivelul modernei autoreferențialilăți. De altfel, după Radu Petrescu (cel din *Ocheanul întors),* „orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile".

între timp, au fost editate în mai multe transe (n.n.).

Chiar romanul *Matei lliescu* este dublat de jurnalul facerii lui - *Părul Berenicei* -, cu consemnarea amănunțită a schimbărilor de climat intelectual de pe parcursul etapelor genezei. Lumea din jur şi lumea lecturilor există numai spre a putea fi convertite în produs artistic, în substanță de roman sau reflecție eseistică. Această atitudine de încredere absolută în atotputernicia stilului îl apropie pe autorul lui *Matei lliescu* mai curînd de Flaubert, care ar fi putut subscrie la afirmația tîrgovişteanului: „Părintele lui Matei devine, după moartea domnului lliescu, romanul în care el, Matei, este personaj, roman care se produce pe sine, dar îl produce şi pe Matei". Autoreflexivitatea textului se reduce cam la atît, la afirmarea existenței personajelor doar în text şi ca text şi la etalarea, din loc în loc, a rolului de autor suveran şi omniscient ce se joacă pe hîrtie cu eroii, pastişînd (preluînd) la vedere, dar nu ostentativ, schema marilor idile literare, adoptînd contexte mitologice aluzive şi înmulțind, după voie, trimiterile livreşti.

Matei lliescu este, în fond, un admirabil roman de dragoste, cu destulă pictură realistă de mediu, cu detalii de mobilier şi vestimentație, cu descrieri de interioare şi peisaje de provincie prăfuită şi mai ales cu prezența constantă şi dominatoare a analizei psihologice urmărind subtilele mişcări sufleteşti ale unui cuplu ce se face şi se desface, ale unei iubiri ce se naşte pentru a muri.

Este povestea obişnuită a unui adolescent singur şi neînțeles (Matei), ce se îndrăgosteşte de tînăra soție (Dora) a unui avocat (Jean Albu) mai în vîrst^ decît ea. Moderne sînt în text cronologia aleatorie si amestecul de planuri compoziționale, de scene şi situații imaginate. Simbolistica este sau, mai bine zis, pare complexă, ca de fiecare dată cînd simplitatea şi tipicitatea situațiilor ne provoacă să presupunem straturi psihologice şi mitice de adîncime.

Dar temeiul conflictual al romanului (ce poate fi citit şi ca roman de inițiere) e acelaşi cu al prozelor clasice dedicate, monografic, unei pasiuni. E vorba de intensitatea unei dorințe, a dorinței care năzuieşte zadarnic la certitudine şi definitiv. E posibil ca generațiile postrevoluționare să nu poată înțelege şi prețui tribulațiile unui cuplu de alte vremuri, jocul iluziilor, încolțirea bruscă şi cristalizarea lentă a sentimentului de dragoste. Si nici să se lase cuprinse - precum generațiile anterioare de cititori - de senzația stenică a prezenței triumfătoare, în plin comunism, a îndelung hulitei „arte pentru artă", formulă demonizată de ideologii partidului şi de criticii oficiali.

Mai clar autoreferențială este mica proză narativă ***Sinuciderea din Grădina*** *Botanică* (inclusă în volumul ***Proze*** din 1971), o parodie simpatică a literaturii gotice, de mistere, polițiste si de aventuri, în care se aud - pentru

că autorul vrea să fie percepute ca atare - ecourile încrucişate ale diverselor romane din secolele trecute. Alături de elemente ale umorului negru urmuzian mai pot fi recunoscute şi scene apăsat stendhaliene, eminesciene şi balzaciene.

Literatura însăşi este referentul textului, unicul, de altfel. Dovedind că experienţele aşa-zisului „postmodernism românesc" sînt o simplă reluare a unor întîmplări literare ce particularizează crepusculul unei paradigme artistice (modernismul), acest microroman parodic reface maniere verbale urbane sau plebee, formule uitate ale copilăriei prozei, în spirit ludic recuperator, cu tandreţe şi cu deplină încredere în capacitatea literaturii marginale de a migra spre centru.

Balzaciană - şi încă la vedere - este proza ***în*** *Efes* (apărută în acelaşi volum ***Proze,*** dar reluată în romanul ***Ce*** *se vede* - 1979), care cuprinde, ca tot restul operei lui Radu Petrescu, numeroase note eseistice, dialoguri despre artă şi comentarii cu caracter estetic. Ele sînt atribuite unui tînăr poet contemplativ si însingurat.

în romanul *O singură vîrstă* (1975), care preia eroi din cărţile anterioare, apar dialoguri nesfîrşite despre artă si scris, despre preeminenţa personajului în raport cu lumea obiectelor, despre privire si reprezentare. Ele sînt prilejuite de relatarea unor întîmplări (care interferează şi se completează reciproc) din viaţa unui romancier faimos si din aceea a unei poete de geniu moarte prematur. Cititorul recunoaşte uşor teme şi motive din Oscar Wilde, Mateiu Caragiale, Huysmans, interpretate cu o virtuozitate de mare cunoscător. Din nou farmecul cărţii vine din sentimentul unui joc superior cu ideile şi cu componentele vieţii, condus cu discreţie şi controlat de o ironie abia perceptibilă.

Si în proza lui **Costache Olăreanu** se observă tendinţa de refocalizare, de reabilitare ludică a perifericului, a insignifiantului şi derizoriului.

Vedere din balcon (1971) e o culegere de proze scurte de un umor diafan, alcătuite din fragmente de jurnal, schiţe de portrete, povestiri cu sfîrşit paradoxal. *Confesiuni paralele* (1978) dă jurnalului chipul biografiei romaneşti relatate cu o fermecătoare detaşare. *Ucenic la clasici* (1979) este jurnalul formării tînărului Olăreanu, fascinat de prestanţa intelectuală a unor personalităţi din lumea universitară şi scriitoricească, precum G. Călinescu, Ion Barbu, Tudor Vianu.

Dar romanul său *Ficţiune si infanterie* (1980) nu mizează doar pe efectele inlertextualităţii, pe farmecul desuetului şi pe virtualitatea stilistică a compunerii unor „melanges et pastiches", care să ne confirme împuţinarea vieţii sub tirania livrescului universalizat. El este, în fond, un mic manual de

inginerie artistică, de folosire a resurselor metaliteraturii şi de manipulare a procedeelor autoreferenţialităţii, pentru uzul - să zicem - al şcolii de proză optzecistă. Costache Olăreanu alege (găseşte) cu inteligenţă situaţia narativă cea mai propice complicaţiilor autoscopice, manifestărilor metatextuale şi speculaţiilor estetice.

Eroul său, Victor Testiban, încearcă să recompună din memorie manuscrisul pierdut al romanului pe care abia îl terminase. Refacerea lui se dovedeşte mai mult decît dificilă, pentru că, de data aceasta, cartea e scrisă nu din fuga dezlănţuită a condeiului, ci cu toate luminile aprinse şi sub controlul raţiunii care meditează neîntrerupt asupra a ceea ce produce azi în raport cu ceea ce produsese ieri, asupra seriilor de trucuri, locuri comune, tipuri de abordare etc., din care se alcătuieşte proza tradiţională.

înşelătoare ca întotdeauna, memoria amestecă realul cu imaginarul, creditează ficţiunea şi-i cauţionează acesteia statutul de „realitate". Personajele fictive din romanul pierdut trăiesc şi se mişcă în realitatea romanului rescris. Romancierul însuşi se inserează ca personaj în lumea ficţiunii. Neputinţa disocierii planurilor este accentuată de intervenţia maliţiosul Condeescu, un apropiat care, hotărîndu-se să relateze povestea cărţii pierdute, ajunge să repete începutul manuscrisului, ca şi cum el ar fi adevăratul autor. Demersul prietenului complică relatarea reconstituirii romanului de către însuşi autorul prezumtiv, relatare care, la rîndul ei, este corrfpletată cu fragmente din noua versiune, cu numeroase note despre roman aparţinînd autorului (Testiban) - povestitor şi personaj -, dar şi unui al treilea amic, altul, deci, decît Condeescu. Rezultă un maidan de boarfe şi resturi care te obligă să meditezi la inconsistenţa scrisului.

Manuscrisul pierdut şi cel refăcut se arată a fi incongruente, iar scrierea însăşi a unui roman - imposibilă. Sau e posibilă numai dacă acordăm statutul amintit chiar acestui itinerar al tentativelor, acestui traseu presărat cu resturi, detalii, eboşe, fişe de personaje, proiecte şi versiuni, acestor încercări ratate de reconstituire a drumului spre romanul niciodată încheiat. Umorul leagă la un loc componentele disparate ale scrierii, alungind adînca plictiseală pe care ne-o transmite de regulă specia cărţilor care vorbesc prea mult despre facerea lor.

Tot despre scrierea unei cărţi vorbeşte, pe mai multe voci narative, şi *Cvintetul melancoliei* (1984). Chinuindu-se de cinci ani să compună un roman, scriitorul se hotărăşte să transcrie patru intervenţii narative: a unui bătrîn melancolic şi meloman, a unui individ pe nume Leontin, care oferă autorului un manuscris, a unei fetite si ale unei tinere abia cunoscute. Dintre

acestea, emoționează prin puritate mărturia bătrînului, care își alină zilnic existența ascultînd *Cvintetul de coarde* al lui Schubert. Autorul însuși intervine în text, în dublă ipostază: de comentator subtil al celorlalte voci narative, dar si în rol de personaj - prozatorul care scrie jurnalul facerii romanului, sorbind în lumea ficțiunii figurile prietenilor tîrgovișteni, cîteva fragmente transcrise din opera acestora, dar și numele cărților unor scriitori la modă.

Avionul de hîrtie (1983) și ***Dragoste cu vorbe și copaci*** (1987) reprezintă două tentative de a reabilita (recicla), printr-o parodie tandră, romanul epistolar. Nu lipsesc nici aici, se înțelege, parantezele eseistice, povestirile de amor autonome, alte romane epistolare atribuite unor prieteni, reflecții despre creație, elemente de metaroman etc.

Cu cărțile pe iarbă (1986) este ceva mai mult decît o parodie după *Don Quijote*. Preluînd doar schema generală a faimosului roman și dînd veșminte si obiceiuri moderne eroilor, Costache Olăreanu izbutește să facă din povestea peripețiilor cavalerului de vremuri noi - care acționează nu cu eroism, ci în spiritul toleranței si blîndeței eristice - un elogiu al generozității, al idealismului sublim și al setei nestinse de cunoaștere.

în tandem cu acest căutător de himere livrești care a simțit chemarea aventurii, se află cel ce întrupează spiritul practic si simțul popular al vieții, șoferul Anghelache. Conștient de sminteala stăpînului, el îl urmează totuși pînă la capăt, lăsîndu-se înrîurit de spiritul lui înalt. Apar - în chip firesc la un tîrgoviștean - caietele cu însemnări ale noului Don Quijote, precum și persoana scriitorului însuși, care, recitindu-le, simte nevoia să refacă, la rîndul lui, împreună cu Anghelache, traseul parcurs de stăpînul acestuia.

Ca parodie a unei parodii, această mică epopee eroi-comică vorbește pînă la urmă, cu convingere, despre puterea nemărginită de contaminare pe care o deține idealul, oricare ar fi el.

Tudor Topa -• un membru mai puțin cunoscut al grupării tîrgovistene - scrie, firește, tot note de jurnal, dar, respectînd regula jocului artistic, le atribuie unui tînăr asaltat de neliniști, Teofil. Volumele ***încercarea scriitorului*** (1975) și ***Punte*** (1985) adăpostesc dezvăluiri îndrăznețe, impresii literare, consemnări de senzații imediate, nemiloase analize și devastatoare autoanalize (adnotate în *Punte* si de un copist). Dincolo de ele și uneori mai interesante sînt observațiile pătrunzătoare referitoare la mediul său, la împrejurările sociale și istorice care îi înrîuresc **tânărului** starea lăuntrică, împingîndu-l pînă în pragul destrămării si sinuciderii.

Figură singulară a lumii literare româneşti, **Alexandru George** s-a ţinut departe de politica de gaşcă a criticilor români, obişnuiţi să înoate în ambiguităţi conjuncturale şi tributari într-o măsură ruşinoasă - o mult prea îndelungată vreme - clişeelor şi ierarhiilor călinesciene. Neobişnuită este şi proza lui, artistă şi parabolică, guvernată de spirit şi de umor, la antipodul grandioaselor fresce inspirate din realitatea socialistă.

în 1970 îi apare o culegere de proze scurte, *Simple întîmplări cu sensul la urmă,* iar în 1971 o alta, *Clepsidra cu venin.* Ele sînt miniaturi stilistice, pastişe sau parafraze pe teme clasice, dezvoltate pe un traseu de surprize narative pregătit de intervenţiile cîte unui *agens maleficum.*

E posibil ca, pe parcursul traducerii în româneşte a *Povestirilor crude si insolite* de Villiers de l'Isle Adam, Alexandru George să se fi simţit incitat a se deda unor exerciţii stilistice, combinînd, în spiritul ludic şi fantezist al prietenilor tîrgovişteni (de fapt, bucureşteni), motive, culori locale, situaţii, reprezentări, reminiscenţe şi recuzite literare din uriaşa zestre a memoriei noastre culturale, saturate de livresc. Pariul a fost cîstigat. Combinarea ingenioasă a clişeelor romanului gotic cu formulele lui Poe, Villiers de l'Isle Adam, Mateiu Caragiale, V. Voiculescu şi M. Eliade s-a dovedit o soluţie viabilă, ca, de altfel, şi procedeul - folosit constant - care omogenizează textele, şi anume convertirea banalului în extraordinar („C'est le fantastique de la realite", ar fi spus Barbey d'Aurevilly).

în anii '70 şi '80 s-au publicat şi alte texte în afara celor pomenite mai sus si în care literatura se hrăneşte din literatură. Ele aparţin, de regulă, unor persoane de mare suprafaţă intelectuală, cu lungi etape din viaţă petrecute printre cărţi: critici literari sastisiţi de lecturi, traducători de marcă, specialişti în istoria artelor etc.

RomuluS **VulpeSCU,** autorul unor ediţii filologice şi al unor excepţionale traduceri din franceza medievală (Charles d'Orleans, Franşois Villon şi Rabelais). este un caz tipic de cărturar care îşi răscumpără servitutile erudiţiei si pedanteriei prin umor şi burlesc. O face atît în versuri - *Si alte poezii* (1970) - cît si în proză - *Exerciţii de stil* (1967). Cum se bagă de seamă, faimoasele *Exerciţii de stil* ale lui Raymond Queneau au făcut la noi carieră.

Cu o strălucită fantezie parodică, R. Vulpescu experimentează construcţii alegorice, stiluri funcţionale, structuri narative recognoscibile (proza obiectivă, reportajul), stimulat să se dedubleze ludic în faţa fiecărui prilej artistic sobru şi impunător şi căutînd adesea efectele umorului absurd. Jarry îşi dă mîna cu Urmuz şi cu Arghezi cînd autorul se ia în serios.

Cunoscut în anii '70 mai cu seamă ca eseist atras de aria literaturii universale şi a artelor plastice, **Modest** MorarJLJ execută şi el cîteva exerciţii de stil în volumul *Poveste cu fantome* (1968), unde prelucrează vag ironic versuri din poezia lumii.

Mai tîrziu, în 1982, va publica romanul *întoarcerea lui Ulise,* care îi prilejuieşte -- de această dată în proză -- exersarea parodiei şi a divertismentului livresc. Apar în carte un Ulise domesticit, obosit, asaltat de amintiri glorioase, de singurătate şi de bătrîneţe, o Penelopă ciufută şi acrită de aşteptare, o Nausicaa fanată, proiectantă, acum, si cu garsonieră. Acest cadru modem, ironic şi aceste noi ipostaze o dată închipuite, tot restul vine de la sine: eseismul savuros şi rafinat, spectacolul dedublării, jocul cu aluziile, demitizările nevinovate, licenţele istorice etc.

Vocaţie ludică şi parodică are şi criticul marxist Paul GeorgeSGU - o eminenţă cenuşie a lumii literare, care a făcut în anii '50 şi '60, în calitate de formator de opinie la *Viaţa românească,* tot atît de mult bine (promovînd generaţia '60) pe cît rău (amendînd prompt slăbiciunile ei partinice). După cîţiva ani, se va retrage treptat din grupul criticilor de întîmpinare, dedicîndu-se prozei şi revenind, numai din plăcere şi numai în cazul special al unor cărţi excepţionale, la rampă. El va fi acum adeptul „părerilor" critice (un volum din 1964 se intitulează *Păreri literare]* şi teoreticianul „polivalenţei necesare" (titlul altui volum, din 1967). Oralitatea, stilul exclamativ impresionist şi literaritatea demersului său critic anunţă acea conduită narativă a prozei sale care a înrîurit întrucîtva stilul prozastic optzecist.

Paul Georgescu a publicat două volume de nuvele *(Vîrstele tinereţii,* 1967 si *3 nuvele,* 1973) şi o serie de romane: *Coborînd* (1969), *Revelionul* (1977), *Vara baroc* (1980), *Solstiţiu tulburat* (1982), *Siesta* (1983), *Mai mult ca perfectul* (1984).

Apetitul în creştere pentru jocul lingvistic, pentru şarje şi serii debordante de şotii verbale, inventivitatea si imprevizibilitatea înveselitoare a formulărilor se pot sesiza chiar în *Revelionul* (1977), roman unde epicul însuşi e suplinit de mişcarea expresiei, de oralitatea dezlănţuită, de salvele de calambururi, paro-

nime şi hiperurbanisme. Această cavalcadă din planul fanteziei lingvistice, vorbirea incontinentă şi necenzurată au în carte noima lor. Flecăreala este pentru personajul Gabriel Dimancea - cel care eşuase în cîteva cariere obişnuite - un exerciţiu pregătitor pentru lumea scrisului, dar şi o cale de iluzionare: o ieşire din slava stătătoare şi din „timpul băltit", un simulacru de angajare şi de făptuire, în timp ce totul în jur lîncezeşte sub vipia Bărăganului.

Meliţa vorbelor, sporovăială năstruşnică, răsfăţul asociativ continuă şi în ciclul romanesc alcătuit din *Vara baroc* (1980), *Solstiţiu tulburat* (1982) şi *Siesta* (1983). Colocvialitatea generalizată ţine locul naraţiunii şi, în genere, suplineşte orice. Prin ea se conturează personaje şi psihologii. Ciudat e faptul că nu e vorba de o limbuţie - ca să spunem aşa - naturală, ci de una livrescă, recurgînd, la nivel frastic, la parafraze şi aluzii culturale şi lăsîndu-se fecundată neîntrerupt de ironie.

în *Mai mult ca perfectul* (1984) - unde există şi „iepică" amoroasă şi „iepică" politică-, parodia, parafraza se transferă şi la nivelul macrostructurilor narative (romanul de acţiune, motivul faustic, schema marilor amoruri etc.).

Absolvent din 1973 al filologiei bucureştene, **Gheorghe Crăciun** este, împreună cu Gheorghe Iova, un precursor al promoţiei desantiste, un - ca să ne exprimăm ca atare - preoptzecist. La data apariţiei volumului colectiv *Desant '83,* el era autorul cărţii de proză ***Acte originale. Copii legalizate*** (1982). Pînă la Revoluţie, va mai publica volumul ***Compunere cu paralele inegale*** (1988), produsul unui „textualist" moderat, tolerant faţă de mijloacele prozei tradiţionale şi chiar faţă de ceea ce se grăbeau să eludeze prozatorii de cîteva decenii bune: descripţia.

Principiile „textualiste" şi, în genere, posturile autoreferenţialităţii nu devin, ca la Gh. Iova, obsesii şi pricini de tortură teoretică, dar, ca prozator modern, nu poate face abstracţie de ele. Si, într-adevăr, nici nu face. Interesant că, în pofida direcţiilor şi generaţiilor cărora le aparţin, criticii par să regrete cu toţii că prozatorul nu-şi ignoră conştiinţa auctorială si scrupulele narative legate de autenticitate si nu abandonează mai decis „protocolul textuării" spre a-i lăsa povestirii puterea de a se „corporaliza" (v. Radu Ţeposu).

Prima carte este, ca multe altele din această vast-plictisitoare specie, o reflecţie, prelungită pînă la saţiu, asupra naraţiunii în genere si a celei care tocmai ia naştere prin consemnarea în spirit diaristic, şi ea conştientizată, a scenelor vieţii, a stărilor pe care circumstanţele acesteia le produc. Ca şi alţi practicieni ai aşa-zisci „textuări". Crăciun mimează dezinteres şi antipatie

față de ficțiune și față de literatura de imaginație pentru că nu e în măsură să pună în mișcare, în fond, decît mecanisme teoretice. Și primul, poate și singurul lucru pe care îl face cineva cînd nu se poate desprinde cu imaginația de faptele și gîndurile lui este să le descrie cel puțin exact și să pună în această îndeletnicire măcar un strop de inteligență asociativă.

Este ușor de văzut că, în prima carte, autorul înlocuiește doar profesiunea și numele lui în jurnalul în care relatează, cuminte și onest, despre încercările profesorului de desen Vlad Ștefan (căsătorit într-un sat oarecare) de a scrie un roman apelînd la tot ce i se întîmplă zilnic și la tot ce vede și aude în jur. Descripția îl ajută să capete sentimentul că a învins boala eternizării prolegomenelor, care a împins în sterilitate generația optzecistă. Debilitatea narațiunii, sărăcia substanței epice sînt, pe cît e posibil în astfel de cazuri, compensate de grația desenului (în cazul portretelor de femei), de simțul detaliului (inclusiv al celui lingvistic) înregistrat cu finețe. Descripția e cînd sadoveniană, amplă, armonioasă, neobișnuit de suavă, cînd redusă la pulsații de sintagme nominale, reproduse parcă dintr-un bloc-notes de voiaj.

Pentru fortificarea construcției narative a celei de-a doua cărți, nu a fost nici salvatoare, nici prea fericită ideea de a rescrie, actualiza si parafraza „povestea" lui Longos, *Daphms si Chloe,* ea însăși cu o intrigă simplicissimă, care uimește, însă, tocmai prin această elementaritate perfect adecvată atracției erotice (adolescentine). Dacă o amplifici prin sufocante notații autoreflexive, oricît de subtile ar fi ele (și nu prea sînt), ecuația simplă a crosului devine impură.

Dar *Compunere cu paralele inegale* este și o istorie a unor cupluri contemporane în care eroii citesc cartea, la modă în anii '80, *Matei Iliescu,* intrînd cu o anume satisfacție în rolurile subtilelor personaje gîndite de Radu Petrescu. De altfel, nu numai personajele aparțin lumii lui Radu Petrescu, ci și felul în care decurge analiza psihologiei lor și cum are loc consemnarea, în stil de jurnal tîrgoviștean, a evenimentelor cotidiene încărcate de poezia lor neștiută.

Gheorghe Crăciun e dotat, fără îndoială, cu darul descripției și cu un mare talent portretistic, dar nu are, din păcate, forța, perseverența sublim zănatică a lui Breban, care, prin acumularea efervescentă, neistovită, învolburată, colosală de atribute și însușiri, a atins nu o dată punctul de la care descripția capătă mișcare și se preschimbă, ca prin miracol, în narațiune.

Despre prozele lui **Gheorghe Iova** - veritabilul, freneticul inițiator al experimentelor textualiste din cadrul cenaclurilor Facultății de Filologie - se poate spune că nu exprimă, precum mai toate celelalte produse optzeciste,

tensiunea dintre caracterul abstract al comentariului autoreflexiv şi aspiraţia la autenticitate şi concret. Sînt interesate exclusiv de raportul autorului cu textul său, în care se include atît realitatea exterioară, cît si cea a scrisului. Nu au nimic de comunicat sau de relevat, sînt dezinteresate de mesaj.

Iova este *criticautorul* prin excelentă. Indiferent la orice posibilă diferenţiere a poeziei de proză, va fi prezent cu „texte" atît în culegerea *Desant '83,* cît şi în volumul *9 poeţi.* Sporadic, prin reviste a mai semnat tot „texte", pentru ca, tîrziu, prea tîrziu spre a mai putea depăşi cercul restrîns al cititorilor-critici, să-şi pună numele şi obiectul teoriei la un loc pe coperta unei cărţi *(Texteiovd).* De mirare, la un intelectual român, un astfel de grad de identificare cu un program teoretic şi mai ales o asemenea consecvenţă tragică în năzuinţa de a atinge pragul deplinei autoreferenţialităţi. Avem de-a face cu unul din puţinele experimente autentice de la noi şi radicalismul acestui scriitor are ceva din măreţia gestului lui Jacques Vache, avangardistul absolut.

Pentru că autorul ne pune la dispoziţie constant atît imaginea *in vitro* a felului cum se naşte textul, cît şi propriul comentariu divin-apodictic asupra acestei întîmplări şi a altora conexe, nu ne rămîne mai nimic de făcut. Din imprecizia pe care o degajă de la sine, orice înscriere mai lungă de enunţuri gnomice voit precise, s-ar putea, totuşi, surprinde cîteva năluciri de idei: conceptul de text ignoră sau dizolvă orice fel de opoziţie (parte-întreg, literar-nonliterar, text-textualizare, poezie-proză, real-fictiv). Să zicem, aşadar, că aşa-zisul textualism ar presupune o relativizare absolută si s-ar întemeia pe un soi de simultaneizare/fuzionare a actului facerii cu rezultatul (ca fiinţare în acţiune), a realităţii cu virtualitatea.

Semnele prozei si ale realităţii nu pot avea, în astfel de condiţii, decît acelaşi unic cod. Sub ochii noştri, cineva se înverşunează să transfere în planul teoriei literare doctrina misticii consubstanţialiste. Şi asta în timp ce, în chip fatal, epicul lui se desubstanţializează sau pur si simplu e evacuat în favoarea teoriei care încape în două paragrafe.

Curmarea cursului recuperator al literaturii române. Splendoarea si nocivitatea involuntară a producției literare optzeciste. Amurgul modernității: sfîrsit al zilei sau început al nopții?

Pentru înțelegerea proceselor care au avut loc în proza ultimului deceniu comunist trebuie să luăm din nou în calcul caracterul atipic al literaturii române şi felul bizar în care evoluează ea după 1948 sub şocurile repetate produse de ingerințele brutale ale factorului politic totalitar. O întrebare stăruie printre istoricii literari care îşi pun problema evoluției literaturii române postbelice: poate fi găsită explicația încheierii (dacă e vorba de o încheiere!) a rolului modernismului, al unui modernism care, supus reciclării după 1960, ar fi trebuit să supraviețuiască?

Unele semne ale sfîrşitului paradigmei neomodernismului (în proză şi în poezie) apar în jurul anului 1970, cînd încep să fie tipărite textele Scolii de la Tîrgovişte si o nouă promoție de prozatori si poeți îşi anunță prezența. Totuşi nu „generației de creație" reprezentate de V. Mazilescu, C. Abăluță, M.H. Simionescu, V. Vlad, Şt. Agopian îi va reveni misiunea împingerii în desuetudine a viziunii scriitoriceşti moderniste, cu atîtea eforturi resuscitată de generația lui Nichita Stănescu. Mircea Cărtărescu semnalează, în teza lui de doctorat *Postmodernismul românesc,* numeroasele anticipări autoreferențiale, asa-zicînd „postmoderne", prezente în literatura scriitorilor care-debutau la sfîrşitul anilor'60 şi începutul anilor '70.

De ce totuşi nu le-a fost dat acestor rafinați scriitori să fie ei groparii amintitei paradigme? Treptele acumulării se produseseră, clac, cum ar fi spus marxiştii, saltul calitativ nu a avut loc. Să încercăm o explicație. Să luăm întîi în considerare faptul că cei care debutau în jurul anului 1970 se numărau printre cei ce rămăseseră marcați de miracolul redescoperit nu prea de mult al artei scutite de servitutile propagandei. Erau încă încrezători în posibilitățile ei evolutive chiar în condițiile date ale **regimului** şi se conside-

râu chemați să încerce să ocupe numeroasele locuri goale din tabloul unei literaturi care nu şi-a făcut nici pînă astăzi experiențele minimale. Şi aveau perfectă dreptate.

în scurta istorie de un veac şi jumătate a acesteia, prozatorii noştri rareori au reuşit să facă altceva decît să dea prioritate memoriei. N. Manolescu acoperă în *Istoria critică...* terenul sărac al prozei secolului al XlX-lea cu memoriale de călătorii, parafraze dezvoltate ale unor nuclee cronicăreşti, cu scrisori şi amintiri, cu texte în care literatura e doar implicită. Dar şi mai tîrziu *mimesis-ul* prevalează. Nu vorbim numai de proza autenticistă a anilor '30. Ea dă impresia falsă că ar fi o replică la ceva ce prisoseşte, cînd în realitate reprezintă un fenomen mimetic, de sicronizare. O sincronizare care era mai la îndemînă decît punerea în mişcare a imaginației creatoare şi plăsmuirea unei umanități paralele si plauzibile.

Un număr apreciabil dintre textele noastre canonice socotite ficționale au în spate experiența personală, prea puțin prelucrată a autorilor, care nu fac mai mult decît să reproducă documentar împrejurări şi fapte, să evoce etnografic, să descrie personaje cunoscute si să strecoare în figura eroului central datele abia mişcate ale propriei biografii (v. G. Ibrăileanu, Al. Brătescu-Voineşti, Ionel Teodoreanu, Gh. Brăescu, Damian Stănoiu, G.M. Zamfirescu, Victor Papilian, Camil Petrescu, Anton Holban, M. Sebastian, M. Blecher s.a.). Proza fantastică si de imaginație numără cîteva încercări modeste (G. Galaction, V. Voiculescu) şi puține piese de rezistență (I.L. Caragiale, M. Eliade, Şt. Bănulescu). Cu mari construcții narative şi-au încercat forțele într-un secol şi jumătate doar cincisase scriitori (D. Zamfirescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Petru Dumitriu). în rest, doar izbînzi întîmplătoare, fulgurații, focuri de artificii, promisiuni suspendate, abandonuri grăbite sub povara gloriei premature (Mateiu Caragiale, Gib. Mihăescu, Camil Petrescu).

Istoricii literari au simțit instinctiv nevoia să sporească intensitatea receptării si să multiplice căile abordării acestor puține texte pentru ca senzația de penurie narativă să nu fie resimțită ca atare, iar instituția mistificatoare a istoriei literare să funcționeze liniştitor si să protejeze complexul respectabilității. Cu excepția lui G. Călinescu, care (deşi el însuşi un mistificator de geniu) a pledat cu vigoare pentru creația monumentală, ceilalți ignoră problema şi deplasează interesul demersului lor asupra noutăților tehnice şi de viziune, spre care au aspirat de timpuriu scriitorii noştri. Aceştia

au crezut şi sînt tentaţi să creadă si azi că adoptarea rapidă a unei noi modalităţi artistice poate suplini tenacitatea şi chinul construcţiei. Sau poate avea cam acelaşi preţ la tîrgul valorilor.

După 1965, constatăm însă apariţia unei pleiade de prozatori care deprinseseră meşteşugul marilor alcătuiri narative şi începuseră să prindă gustul analizei, al problematizării, al alunecării în fantastic, al multiplicării planurilor şi al complexităţii stilistice. Prin N. Breban, *E.* Barbu, M. Preda, Al. Ivasiuc, Aug. Buzura, C. Ţoiu, G. Adameşteanu, M. Ciobanu, St. Bănulescu, S. Titel, G. Bălăiţă, Şt. Agopian etc., proza românească părea să-şi întindă abia acum aripile spre un nou mare început.

Fireşte, în paralel cu lucrarea începută de această viguroasă ramură ficţionalistă a ei, literatura română practica din cînd în cînd, printr-un mare număr de scriitori sastisiţi de literatură şi conştienţi de previzibilitatea mijloacelor ei, autoreflexivitatea, parodicul, ludicul, metalimbajul, autoironia. De multe ori chiar constructorii de universuri verosimile se simţeau împinşi să o facă sub presiunea precedentului artistic, în calitatea lor de cetăţeni ai lumii literelor şi nu de aparţinători ai unei literaturi naţionale modeste. Nu altfel decît la Steme, la experimentaliştii francezi din anii '50 ori la sud-americani, în prozele lui N. Breban, M. Ciobanu, G. Bălăiţă sau S. Titel pot fi decupate pasaje ironic-autoreflexive şi altele simulînd jocuri intertextuale si parodice. Dar ele se pierd din ochi în lectura care urmăreşte de regulă altceva, întrucît autorii înşişi nu erau dispuşi să risipească vraja.

Din motive pe care vom încerca să le elucidăm aici, întreg acest curs recuperator al prozei româneşti a fost, după 1980, deviat şi, pînă la urmă. compromis, astfel încît, pentru încă o dată, s-a ratat şansa intrării în rtormalitate a literaturii noastre si s-a pierdut interesul pentru împlinirea datoriilor ei neonorate.

Abordarea în spirit radical a problematicii omului şi a degradării lui, a modificărilor tragice ale psihologiei lui în comunism, a dramei celui de-al doilea război mondial, a dispariţiei satului, a teribilelor procese sociale şi a consecinţelor lor (colectivizarea, urbanizarea, industrial i 7»rea), a istoriei noastre nu întotdeauna glorioase şi mai totdeauna mistificate, a rămas o dorinţă neîmplinită, iar, pentru prozatorii care voiau să se vadă cît mai grabnic publicaţi, un deziderat inoportun şi greu, dacă nu imposibil de înfăptuit. Şi ce am făcut de fapt, cum ani acoperit acest imens loc gol al prozei româneşti?

Dintr-o teamă exagerată de represiune şi sub pretextul înviorător al „salvării culturii", scriitorii noştri - noi cu toţii, de fapt - au sacrificat marile adevăruri ale fiinţei si au practicat o artă infantilă, lipsită de îndrăzneală, spirituală, „îngăduitoare" şi „onestă", cum ar fi spus Gombrowicz. Prozatorii şi-au consumat energia fie într-o literatură a „şopîrlelor", nu numai îngăduite, dar şi asumate cu bunăvoinţă de cenzură, fie într-una, aparent curajoasă, care izbea în comunismul anilor lui Gheorghiu-Dej, înălţînd, cu sau fără voie, imaginea lui Ceauşescu şi a comunismului în general, amplificîndu-i puterea şi legitimînd-o.

Felul în care au fost „împlinite" aceste datorii faţă de istoria poporului român dă măsura degradării noastre: încă o mîzgălitură cu aer de temă făcută corect şi la vreme, o misiune vitală eludată cu o viclenie dezonorantă, un pariu pierdut, încă unul.

Ce să spunem însă despre lucrurile care s-ar fi putut face şi rămîneau încă nefăcute, deşi cenzura ar fi fost, în cazul lor, indiferentă? Fantasticul de graniţă a rămas, cum spuneam, reprezentat de un număr neglijabil de texte. Realismul magic, care ar fi putut avea o mare carieră într-o ţară unde guvernează superstiţia şi eresul, abia dacă fusese ilustrat, pînă în anii '80, de cîteva cărţi, si acelea servindu-se mai curînd de bizarerii etnografice. Nici măcar proza „artistă", adică de performanţă stilistică, nu-si găsise un număr mare de amatori, deşi ea ar fi dat argumente liniştitoare tuturor laşităţilor politice.

Şi iată că la începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră care numără abia cîţiva balzacieni, un singur mare realist şi nici un veritabil proustian, unde formele baroce şi cele manieriste sînt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată şi tînără în esenţa ei, dintr-o dată totul a început să pută a ofilire şi apă stătută. Unei grupări de absolvenţi ai filologiei bucureştene (deveniţi, printr-un şir de împrejurări favorabile, din ce în ce mai influenţi) i s-a părut că, în plin comunism, în jurul anului 1980, după 150 de ani de istorie a beletristicii în limba română şi la numai două decenii după teribila experienţă realist-socialistă, tot ce trebuia spus a fost spus si că pentru această literatură venise momentul acela de sfîrsit al cursei, cînd eşti tentat să-ţi revezi cu ironie modul cum ai alergat şi să mai faci, în spirit cabotin, cîţiva paşi.

Dar, la drept vorbind, nu numai lor şi nu în primul rînd lor le datorăm această viziune crepusculară care ar presupune oricum o ieşire sau un ictus. Chiar dacă terenul a fost din vreme pregătit tîrgoviştenilor (si nu numai a lor) nu s-ar fi putut statornici în conştiinţa cititorilor fără ajutorul criticii universitare şi fără autoritatea acesteia - excepţională, chiar nemăsurată, am zice - din ultimele două decenii de comunism. Ea a investit încredere în

produsele literare ale celor ce frecventau cenaclurile studenţeşti la începutul anilor '80 şi a cauţionat ulterior activismul literar şi viziunea lor artistică. Ei şi nu alţii fuseseră desemnaţi să reprezinte noul în preajma declanşării Revoluţiei. Iar situaţia specială a literaturii şi a culturii în general de după 1990 a făcut ca acest chip al literaturii române să devină masca ei mortuară.

Prozatorii, poeţii, eseiştii „optzecişti" au scris şi au acţionat - creînd, după un timp, un puternic curent de opinie - ca şi cum ar fi simţit semnele uzării paradigmei modernismului şi ar fi auzit marile zgomote ale unor mecanisme ruginite. Ca şi cum totul ar fi evoluat în literatura noastră (ca şi în societatea noastră) cît se poate de firesc, iar iniţiativa lor ar corespunde unei dialectici interne bine conturate, cei ce au fost numiţi după un răstimp „optzecişti" şi după un deceniu şi ceva „postmodernişti" au întors pe dos formulele ce le păreau consumate ale modernităţii.

Optzecistii s-au remarcat mai cu seamă în aria poeziei si atitudinea lor avea acolo o oarecare îndreptăţire. Producţia poetică de după 1964 a fost prodigioasă şi, întrucîtva ferită de ingerinţele ideologiei, a putut să schiţeze o mişcare internă si să arate semnele unei evoluţii organice prin care au fost ilustrate mai toate modalităţile poetice cunoscute şi posibile. Postura parodică şi autoironică a tinerilor poeţi, apelul la metalimbaj, miza pe intertextualitate şi autoreflexivitate, anunţînd, s-ar fi putut spune, epuizarea resurselor unor moduri poetice îndelung frecventate între 1960 si 1980 pot fi înţelese si din această perspectivă.

Astfel de momente stilistice ce ţin de categoria ludicului livresc apar în literaturile europene de tradiţie de fiecare dată cînd un mare curent îşi încheie misiunea, pierzîndu-si atractivitatea si inocenţa. In cazul nostru special si atipic, ele s-ar punea pune pe seama formaţiei filologice a poeţilor si a anilor lor petrecuţi pe o bizară insulă de normalitate unde se puteau mişca în voie, ocrotiţi de criticii de autoritate ai ţării care voiau o schimbare (fie şi stilistică, dacă nu politică) şi o vedeau adusă de ei.

în climatul de seră pregătit de profesorii lor (care se întîmpla să fie chiar acei critici influenţi), bucurîndu-se de un acces neîngrădit la numeroase surse noi de informare, familiarizaţi cu mişcarea ideilor estetice şi cu starea generală a poeziei lumii, junilor cenaclisti le venea uşor să mimeze normalitatea şi să se socotească cetăţeni ai lumii, îşi puteau, de pildă, îngădui să se simtă sincroni si dezinhibaţi şi să se comporte ca atare. Ca absolvenţi ai secţiei de limbă engleză, unii dintre ei intraseră în contact cu poezia americană, despre care generaţiile anterioare - crescute în spiritul culturii franceze - aveau doar vaei cunoştinţe.

De la Bacovia, dar şi de Ia Constantin Abăluţă sau Petre Stoica, au învăţat să facă loc în poezie banalităţii gesturilor vieţii, mărunţişurilor intimităţii noastre, comportamentului nostru previzibil. Narativitatea şi realul minor exhibat şi oferit ironic făceau împreună un spectacol al anodinului. Micile fragmente de viaţă antrenate în fluxul poeziei, al unei poezii rostite cu patos burlesc, sarcasmul sau şarmanta obrăznicie cu care ne era pus sub ochi cotidianul veşnic ignorat au putut să inducă ideea unui soi de curaj politic: citarea realului a reprezentat mereu o sursă de iritare pentru oficialităţi (prezenţa sîcîitoare a oglinzii în epocile totalitare). Nu era însă vorba propriu-zis de un curaj politic, ci de o îndrăzneală estetică, aceea de a aborda o zonă de prea mult timp ignorată de poezie (şi chiar de proză). Si sub influenţa lecturilor amintite şi a poeţilor americani, *realul* era redescoperit si oferit ca replică estetică. Marşul acesta de cucerire a noi teritorii poetice va continua, de altfel, şi după Revoluţie, prin proza „mizerabilistă" şi prin adjudecarea lumii intimităţii sexuale.

Această luare în stăpînire de noi teritorii — pînă la urmă, de noi teme — era în bună măsură în spiritul literaturii noastre încă tinere. Criticii au văzut însă în acest fel de poezie (si, cum vom arăta imediat, si de proză, o proză care revitalizează realul) ceea ce voiau să vadă. Li s-a părut că astfel de texte atrag atenţia că am uitat de frigul umilitor din case, de înghesuiala autobuzelor şi a trenurilor de navetişti înecate în sudoare, de vitrinele chioare şi de tot ce ne oferea socialismul multilateral dezvoltat. Că temele de acest fel ar fi expresia unei atitudini ostile faţă de politica oficială de poleire şi idealizare a vieţii, faţă de obiceiul nenorocit al condeierilor de serviciu de stoarcere a simbolurilor înălţătoare dintr-o realitate şi hidoasă şi cenuşie.

Această eroare benefică de receptare a fost numai una din explicaţiile prestigiului uluitor pe care îl va căpăta acest grup de scriitori la care din oportunism s-au lipit, cu timpul, si cîţiva de alt „leat" si cu prea puţine legături de sînge cu ei. Alţii au fost racolaţi spre a întări flancurile (în special flancul sărăcuţ, insuficient reprezentat al prozei optzeciste).

De altminteri, în general vorbind, este prima generaţie de creaţie din istoria noastră care a ştiut si ştie să-şi gestioneze succesul: nu şi-a risipit de la început energia încercînd să-şi despartă vocile; a profitat din plin de simpatia criticilor si de puterea uriaşă a criticii în vremea regimului ceauşist; si-a creat un curent de opinie favorabil în mediul care transmite şi perpetuează valori - cel al studenţilor si al tinerilor absolvenţi; a lăsat să se înţeleagă faptul că reprezintă în chip exclusiv noul, iar. după ce postmodernismul a devenit un" fel de temă obligatorie a intelectualităţii române obsedate de mondializare, că c chiar întruparea lui.

Nu e inutil să adaug că autoritățile comuniste au pus şi ele umărul la buna reputație (ante şi postrevoluționară) a acestor literați, transformați, prin mici şicane de presă şi întîrzieri în editare, într-un fel de minidisidenți.

Literatura lor nu era însă făcută să înfrunte: era uşor de recuperat politic şi de integrat ideologic, fiind încă încrezătoare în Formă şi în posibilitatea perfecționării ei; nu răsfrîngea tragismul stării noastre de conştiință; fiindcă discursul lor avea un aer veşnic ironic şi autoironie, autorii nu riscau nimic sugerînd, histrionic, omniprezența jocului. Dacă au devenit indezirabili şi au iritat întrucîtva „organele" (care erau înțesate de veleitari şi de ratați) este pentru că „se jucau" în grup, ceea ce într-un regim totalitar trezeşte automat instinctul reprimării.

Nu aş vrea să se creadă că rîndurile de mai sus ascund cine ştie ce ranchiună si că m-as opune unui nou curs al literaturii de pe pozițiile canonului anilor '70. M-am numărat printre cei care i-au prețuit şi printre primii care au introdus textele tinerilor filologi bucureşteni în circuitul cursurilor şi seminariilor universitare. Publicasem eu însumi, după doi ani de luptă epuizantă cu toate eşaloanele cenzurii, o carte *(Expresivitatea involuntară)* - poate prima la noi - care argumenta, în rJlin ceauşism, relativitatea valorii şi executa, în spirit ludic, o substituire (cum ar spune „postmodemii") a „centrului" cu „marginea".

Veneam, în fond, din lumea lor si împărtăşeam atunci aceeaşi dorință de schimbare şi aceeaşi senzație de sastisire față de clişeele şi sforăriile literaturii. Si era greu să nu te mulțumească, de pildă, binevenita - atunci - redescoperire a realului minor de către Mircea Cărtărescu, Al. Muşina, Mariana Marin, I. Stratan, Traian T. Coşovei, dar si de către Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, loan Grosan, Bedros Horasangian, Adriana Bittel, Daniel Vighi, Cristian Teodorescu, Nicolae Iliescu etc. Si, de asemenea, să nu te laşi încîntat de nonşalanța cu care îşi dezvăluiau ei (tot în spirit realist) procesul facerii şi se foloseau de sursele parodiei.

Era - să admitem - o promoție, o grupare literară care îşi anunța atunci un punct de vedere, punctul ei de vedere asupra cursului literaturii române. Acesta a coexistat o vreme cu al celorlalte grupări (şaizeciştii în plină maturitate şi încă stăpîni pe canon, şaptezeciştii încercînd timid să-şi facă loc acolo). O astfel de optică îşi avea locul într-o literatură ca a noastră, însetată de pluralitate, de diversitate şi care avea nevoie si de rafinamente extreme, de experimente, de efecte Indice si de o privire autoironică. în fond, nu altfel dccît poeții si prozatorii care debutaseră cu două decenii înainte, optzeciştii

recuperau şi ei cîte ceva din literatura precomunistă: venise timpul să fie reciclate unele experienţe ale celui de-al doilea val avangardist şi ale „generaţiei pierdute". Ca să nu vorbim decît de experienţele literaturii române.

Meritau, cu alte cuvinte, sprijinul criticii, dar nu unul cum a fost, adică în exces şi exclusivist. Problema e însă alta: mişcarea lor, venită prea devreme, identificată puţin mai tîrziu cu postmodernismul, a strecurat (cu sau fără voie) cititorilor şi scriitorilor îndoiala în sănătatea paradigmei moderniste şi a forţat astfel intrarea ei într-o nemeritată fază crepusculară. Poeţii si prozatorii de alte orientări au fost din ce în ce mai puţin motivaţi. Criticii de la marile reviste începuseră să privească aproape numai spre mişcarea înviorătoare a junilor optzecişti. Le-a putut trece prin cap acelor scriitori, poate, că lucrarea lor literară e uşor perimată (dacă nu vetustă), căci starea însăşi a societăţii ceauşiste nu făcea decît să amplifice senzaţia de stagnare, de saturaţie, de învechire.

Deşi încă „în putere", plăsmuitorii noştri de lumi şi de psihologii romaneşti observau că doar două tipuri de scriitori atrăgeau, la sfîrşitul anilor '80, simpatia inductorilor de opinie: producătorii de şopîrle, de literatură aluzivă (esopică) si cei de literatură parodică şi autoreflexivă (tot aluzivă, în fond, întrucît atrăgea atenţia asupra simptomelor vestejirii, asupra a ceva ce e pe sfîrşite).

Statutul lor nu s-a schimbat nici după Revoluţie, deşi editurile s-au întrecut atunci în a tipări memorialistică şi traduceri de mîna a treia. Publiciştii mărunţi şi scriitoraşii din provincie şi din provincia spiritului au simţit că venise momentul lor. Ei n-au întîrziat să-şi ia aerul unor prea-multă-vreme-nedreptăţiţi, solicitînd, guralivi si insolenţi, privilegii si locuri în susul ierarhiei, ori să tulbure apele abia aşezate cu argumente exterioare literaturii (colaboraţionism, lichelism etc.), care la noi nu au nici o pertinenţă cîtă vreme în toată istoria literaturii române numeri pe degete probele de demnitate scriitoricească.

Probabil că dacă nu ar fi survenit evenimentele din '89 şi cele consecutive lor, sterilitatea si inconsistenţa grupării ar fi devenit flagrante şi am fi putut asista la o reacţie şi, desigur, la un recul. După Revoluţie, însă, agonia spiritului critic din ultimele decenii s-a transformat în moartea lui. De fapt, a scăzut dramatic interesul pentru fenomenul literar în general şi pentru critică în special (critica practicată şi înţeleasă ca politică culturală). Teribilele probleme financiare ale revistelor literare trezite fără sprijin, descoperirea, pasionantă, de către cititorul mediu (captivat altădată de lumea literară) a atracţiilor presei libere, a cărţilor, revistelor si emisiunilor TV fără perdea au demoralizat vechea lume literară si au făcut-o să-şi caute alte refugii, alte preocupări şi alte ţinte.

Nici măcar tinerii care ar fi trebuit să-şi înceapă impetuos o carieră literară (de vremuri noi) nu mai aveau cine ştie ce motivaţie. Ajutat de banii familiei sau de cei ai sponsorilor, oricine putea să publice orice, în vacarmul general, prea puţini erau auziţi dintre cei ce ar fi trebuit auziţi şi doar trei-patru nume noi de prozatori şi cam tot atîtea de poeţi au început să circule în mediile culturale.

Singura capabilă să rămînă în aceste condiţii în picioare era tot falanga optzecistă. învăţaţi să lupte umăr la umăr si să se sprijine la nevoie, componenţii ei (deşi de mult despărţiţi prin preocupări şi prin evoluţii individuale de optzecismul canonic) au ştiut să păstreze aureola grupului şi puterea lui mediatică. Mulţi conduc astăzi reviste literare şi edituri de succes, învăţînd repede să iniţieze campanii literare de promovare şi boicotare.

Posesori ai unor cunoştinţe teoretice de toată lauda (cîţiva fiind astăzi universitari şi critici literari cunoscuţi), ei au ridicat în jurul textelor grupului o întreagă armătură autoreferenţială care se suprapune aceleia pe care textele înseşi o conţin. Acest soi de comentarii la autocomentarii a întreţinut gălăgios dar eficace mitul generaţiei, a timorat vocile minimalizatoare şi a amînat momentul firesc al închiderii capitolului experimentului optzecist.

Cea mai mare izbîndă a partizanilor lui a fost aceea de a legitima existenţa unui postmodernism autohton (în plin naţional-comunism!!!) şi de a-l asocia numai iniţiativelor artistice ale grupului, în disputele interminabile din jurul postmodemismului - termen controversat, insuficient conceptualizat (mai curînd de neconceptualizat) - s-au lăsat atraşi numeroşi intelectuali din toate generaţiile. Avizi de problematizare şi de nou, aceştia nu mai avuseseră de la structuralismul anilor '60 un subiect la fel de tentant. Cu sau fără voie, şi cei mai riguroşi dintre ei, intrînd în joc fie şi ca adversari ai postmodemismului, au purtat discuţia în termenii impuşi de *criticautorii* optzecişti, fără să mai examineze justeţea unor noţiuni vehiculate de aceştia, ca de pildă *a textua* şi *textualism.*

între timp, şi în mediile universitare a prins jargonul acesta al optzecistilor, deveniţi unicii noştri postmoderni prin efortul teoretic constructiv al membrilor grupării si prin coincidenţa în timp a faptei lor cu voga amintitului „curent" mondialist, creat larîndul lui, ca orice „construct", ca orice „ficţiune necesară", prin efortul speculativ si prin autoritatea teoreticienilor lui.

Pentru ca toate astrele să se conjuge fericit întru gloria grupării, momentul suprem al ascensiunii ei a coincis cu etapa redefinirii canonului si a dezbaterilor din primii ani de după Revoluţie în legătură cu necesitatea unei noi ierarhii literare.

închei aici aceste rînduri referitoare la locul, rolul şi la sursele puterii acestei grupări influente, cu un destin excepţional. Chiar dacă a fost, într-o măsură, dilatată, importanţa ei în literatura română postbelică e în afară de dubiu. La urma urmei, toate grupările de acest fel au crezut în destinul lor de întemeietori, în fantasma unicităţii lor axiologice. La bucată sau la grup, optzeciştii sînt demni de admiraţia noastră, dar nu putem uita că, prin rapida lor ascensiune şi prin prestigiul uluitor pe care l-au cîştigat sau şi l-au dăltuit abil, au dobîndit o nocivitate involuntară, tăind cursul recuperator al literaturii române de după 1964.

Din perspectiva unei literaturi atipice care prea des a sărit etapele şi şi-a lăsat descoperite mari capitole, a unei istorii care abia intra, în anii '70, în matca ei naturală, se poate spune că această generaţie a izbutit să forţeze, ca într-o vrajă malefică, brusca îmbătrînke a literaturii române. E posibil ca una din condiţiile decisive ale afirmării şi configurării unei generaţii de creaţie (în afară de adoptarea prin mimetism a unui stil de grup şi a unei politici protecţioniste) să fie contribuţia ei la „asasinarea" generaţiei anterioare prin compromiterea si împingerea modului artistic al acesteia în desuetudine. Chiar dacă altele erau raţiunile, nu altfel a procedat generaţia lui Nichita Stănescu (avînd destule năravuri de echipă), aruncînd în neant gruparea care a adoptat metoda realismului socialist, grupare care, la rîndul ei, a demolat cam tot ce se făcuse înainte si după război, deşertificînd întregul peisaj artistic românesc şi înlocuindu-l cu unul grotesc, de altă lume.

Dar să lăsăm la o parte punctul de vedere al istoricului literar care ar fi dorit, în spiritul naiv-utopic al unei morale a culturii, să aibă de-a face numai cu generaţii constructive, fără instincte ucigaşe si care să crească unele din altele (şi nu împotriva altora), acoperind treptat zonele albe de pe harta prozei si a poeziei noastre.

La jumătatea anilor '90, optzecismul canonic şi de grup era un capitol închis al istoriei literare. Se trăsese astfel cortina peste o lume a literaturii cu legi, convenţii artistice si moduri specifice.

O precizare

Menționez că această carte nu e o istorie literară în accepția obişnuită a termenului şi nu şi-a propus să înregistreze metodic producția literară din perioada 1948-l989.

Ea urmăreşte doar evoluția fenomenului artistic românesc în condițiile tragice ale unei societăți opresive şi eforturile excepționale ale scriitorilor români de a găsi căile şi mijloacele prin care să facă să funcționeze cu cît mai puține concesii instituția literaturii.

în consecință, am ales din creația prozatorilor numai acele texte capabile să ilustreze tacticile, stratagemele adoptate în lupta cu forțele prohibitive ale statului comunist.

Cer iertare scriitorilor pe care îi admir şi cărora nu am putut să le acord capitole separate cum cu adevărat meritau. Mi-au fost de mare folos contribuțiile remarcabile ale unor veritabili cunoscători ai etapei (Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Dumitru Micu, Marian Popa etc.), dar şi propriile amintiri referitoare la această perioadă care a coincis cu cea mai mare parte a vieții mele si a prietenilor mei.

Nu mi-am putut reprima stilul participativ pe care îl ia uneori comentariul şi mărturisesc că aş fi dorit ca această carte să fi fost scrisă numai din documente şi din amintirile altora.

Eugen Negriei

Editura Fundației PRO Str.
Jean Louis Calderon nr. 33
sector 2, Bucureşti e-mail:
efpro2003@yahoo.com

Tiparul executat la Imprimeriile COPRINT
Bucureşti